



43676

estudos
estudos
estudos



Mimesis

Coleção Estudos
Dirigida por J. Guinsburg

Conselho Editorial: Anatol Rosenfeld, Anita Novinsky,
Aracy Amaral, Boris Schnaiderman, Celso Lafer, Gita
K. Ghinzberg, Haroldo de Campos, Maria de Lourdes
Santos Machado, Regina Schnaiderman, Rosa R.
Krausz, Sábato Magaldi e Zulmira Ribeiro Tavares.

Equipe de realização: George Bernard Sperber, tradução;
Suzi Frankl Sperber, revisão; Moysés Baumstein, capa e
trabalhos técnicos.



*Obra publicada
com a colaboração da*

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

REITOR: *Prof. Dr. Miguel Reale*

EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Comissão Editorial:

Presidente — Prof. Dr. Mário Guimarães Ferri
(Instituto de Biociências). Membros: Prof. Dr.
A. Brito da Cunha (Instituto de Biociências),
Prof. Dr. Carlos da Silva Lacaz (Instituto de
Ciências Biomédicas), Prof. Dr. Irineu Strenger
(Faculdade de Direito) e Prof. Dr. Pêrsio de
Souza Santos (Escola Politécnica).

Erich Auerbach



MIMESIS

*A representação da realidade
na literatura ocidental*



EDITORA DA UNIVERSIDADE DE S. PAULO

Editora Perspectiva São Paulo

UNI - RIO
Centro de Ciências Humanas
BIBLIOTECA SETORIAL
Reg. n.º 860
15/09/92

2.300,00
809
C.B.43616
A.F.

Had we but world enough and time...

ANDREW MARVELL

Título do original:
Mimesis — Dargestellte Wirklichkeit in der abendlandischen Literatur

Copyright 1946 A. Francke AG Verlag Berna

Direitos reservados para a língua portuguesa à
EDITORA PERSPECTIVA S. A.
Av. Brig. Luis Antonio, 3.025
São Paulo
1971

809
A917

Introdução

Este livro chega às mãos do leitor de fala portuguesa vinte e cinco anos depois de ter sido publicado pela primeira vez, quase três décadas depois de ter sido iniciada a sua criação. Entretanto, um tempo não menos longo transcorreu desde o fim aparente da situação histórico-política à qual este livro deve, segundo as manifestações do próprio autor, o seu particular feitio: foi o exílio, o forçado afastamento das vastas bibliotecas germânicas, que tornaram possível a Erich Auerbach a confecção deste livro, uma obra que faria estremecer, pela amplidão do seu raio de ação, os filólogos alemães tradicionais, entre os quais Auerbach provavelmente deveria ser contado, não existisse esta sua obra principal.

Não deixa de ser invejável a posição da filologia, tal como era entendida na Alemanha antes do apocalipse hitleriano. O filólogo alemão devia, como dizia Francis Fergusson numa crítica a *Mimesis* publicada por ocasião da aparição da edição norte-americana do livro ("Two Perspectives on European Literature", in *The Human Image in Dramatic Literature*, New York, 1957), incluir no seu estudo não apenas as línguas principais da tradição ocidental mas também "tôdas as artes das letras, filosofia, história, antropologia e "cultura". Um filólogo desta espécie devia ter aprendido o grego, o latim, e outras línguas modernas da Europa nos seus estágios primitivos..." Uma tal erudição está dificilmente ao alcance de qualquer amante das letras no nosso continente e é até mesmo improvável que seja atingida por muitos estudiosos europeus de hoje. De certa forma, todos vivemos hoje sob as condições que deram origem a este livro; todos estamos afastados das vastas bibliotecas e não podemos nos permitir o sonho de adquirirmos todos os conhecimentos que os filólogos germânicos achavam indispensáveis como condição anterior à publicação de qualquer estudo.

A partir dêste ponto de vista, *Mimesis* apresenta-se como coroamento de tôda uma tradição erudita, ao mesmo tempo em que rompe totalmente com os métodos dessa mesma tradição. Não parte, para o seu estudo da "representação da realidade na literatura ocidental", de definição alguma do que seja "representação", "realidade", "literatura" ou "Ocidente", mas entra, de chôfre, na análise de um texto que, talvez pelo mero fato de abrir a obra, preenche para o leitor as condições tôdas implicadas no subtítulo da obra. Mediante êste método de análise de textos, Auerbach procura delimitar, em cada caso, a visão específica que cada autor tem da realidade, e os meios de que se utiliza para representá-la. Portanto, exige muito mais do leitor, mas também, dá-lhe muito mais, pois é só mediante a sua participação ativa na compreensão das análises apresentadas que o escôpo da obra se preenche. E esta participação requer do leitor um uso intenso do seu bom senso e uma capacidade de conceber a realidade històricamente.

Esta última capacidade tem sido negligenciada, talvez demasiado, em muitas das obras mais recentes que se dedicam ao estudo do fato literário. Talvez houvesse, pois, quem dissesse que a publicação, entre nós, hoje, da presente obra, seria inoportuna ou irremediavelmente tardia.

Contudo, a questão fundamental levantada pela obra — as relações entre arte e realidade — não oblitera, nem invalida os postulados estruturais. É uma outra dimensão da obra, disposta em outro nível, mas que de forma alguma dispensa o reconhecimento da obra de arte literária como todo articulável. Outrossim, Auerbach propõe, nas suas análises dos diversos textos, pontos de articulação entre a palavra, entre o verbo e a realidade analisada. E parece-nos indiscutível que o conhecimento da tradição ocidental, como Auerbach a entende e propõe, será importante para considerações acêrca da introdução, em anos mais recentes, de elementos do irracionalismo oriental no racionalismo ocidental.

Por outro lado, não é possível negligenciar o aspecto filológico pròpriamente dito da obra. Talvez os estudos lingüísticos, florescentes em nosso século, já tenham atingido o grau de maturidade suficiente para reconsiderar a filologia, de modo a estender o seu alcance para além do conhecimento das estruturas lingüísticas. O lançamento, entre nós, da presente obra, proporá isto, indiretamente. Neste sentido, o tempo transcorrido entre sua publicação e esta primeira edição em português pode chegar a ser benéfico. Bastaria, para tanto, que os seguidores das correntes que surgiram ou evoluíram no campo dos estudos literários nestas últimas três décadas vissem nesta obra um ponto de articulação com a anterior tradição filológica.

Há algo, ainda, nesta obra, que dificilmente pode ser mostrado numa introdução: a humildade, a honestidade, a sensibilidade de seu autor. Graças a elas, esta não será apenas uma leitura interessante. Será também uma leitura emocionada, capaz de objetivamente reviver cada um dos momentos que apresenta, momentos relevantes de uma cultura que, ainda, é a nossa.

GEORGE BERNARD SPERBER
SUZI FRANKL SPERBER

São Paulo, julho de 1971

Sumário

Introdução	IX
1. A Cicatriz de Ulisses	1
2. Fortunata	21
3. A Prisão de Petrus Valvomeres	43
4. Sicário e Cramnesindo	66
5. A Nomeação de Rolando como Chefe da Retaguarda do Exército Franco	82
6. A Saída do Cavaleiro Cortês	105
7. Adão e Eva	122
8. Farinata e Cavalcante	148
9. Frate Alberto	174
10. Madame du Chastel	199
11. O Mundo na Bôca de Pantagruel	225
12. L'Humaine Cõdition	245
13. O Príncipe Cansado	271
14. A Dulcinéia Encantada	292
15. O Santarrão	315
16. A Ceia Interrompida	345
17. O Músico Miller	378
18. Na Mansão de la Mole	395
19. Germinie Lacerteux	431
20. A Meia Marrom	459
Epílogo	486
Índice	491

A Cicatriz de Ulisses

1 Os leitores da *Odisséia* lembram da bem preparada e emocionante cena do canto XIX, na qual a velha ama Euricléia reconhece Ulisses, que regressa à sua casa, e de quem tinha sido nutriz, por uma cicatriz na coxa. O forasteiro tinha-se granjeado a benevolência de Penélope; segundo o seu desejo, ela ordena à governanta que lhe lave os pés, segundo é usual nas velhas estórias, como primeiro dever de hospitalidade para com o viandante fatigado. Euricléia começa a procurar água e a misturar a água quente com a fria, enquanto fala tristemente do senhor ausente, que poderia ter a mesma idade do hóspede, que também estaria agora, quiçá, vagueando, como êle, num lugar qualquer, como um pobre forasteiro — nisto ela observa a assombrosa semelhança entre o hóspede e o ausente — enquanto Ulisses lembra da sua cicatriz e se afasta para a escuridão, para ocultar, pelo menos de Penélope, o reconhecimento, já inevitável, mas ainda indesejável para êle. Logo que a anciã apalpa a cicatriz, ela deixa cair o pé na bacia, com alegre sobresalto; a água transborda; ela quer prorromper em júbilo; com silenciosas palavras de lisonja e de ameaça Ulisses a contém; ela cobra ânimo e oprime o seu movimento. Penélope, cuja atenção tinha sido desviada do acontecimento, aliás, pela previdência de Atenéia, nada percebeu.

Tudo isto é modelado com exatidão e relatado com vagar. Num discurso direto, pormenorizado e fluente, ambas as mulheres dão a conhecer os seus sentimentos; não obstante tratar-se de sentimentos, só um pouco misturados com considerações muito gerais acêrca do destino dos homens, a ligação sintática entre as partes é perfeitamente clara; nenhum contôrno se confunde. Há, também, espaço e tempo abundantes para a descrição bem ordenada, uniformemente iluminada, dos utensílios, das manipulações e dos gestos, mostrando tôdas as articulações sin-

táticas; mesmo no dramático instante do reconhecimento não se omite comunicar ao leitor que é com a mão direita que Ulisses pega a velha pelo pescoço, para impedir-lhe que fale, enquanto a aproxima de si com a outra mão. Claramente circunscritos, brilhante e uniformemente iluminados, homens e coisas estão estáticos ou em movimento, dentro de um espaço perceptível; com não menor clareza, expressos sem reservas, bem ordenados até nos momentos de emoção, aparecem sentimentos e idéias.

Na minha reprodução do processo, omiti até agora o conteúdo de toda uma série de versos, que o interrompem pelo meio. São mais de setenta — enquanto que o processo em si compreende cerca de quarenta versos antes e quarenta depois da interrupção. A interrupção, que ocorre justamente no momento em que a governanta reconhece a cicatriz, isto é, no momento da crise, descreve a origem da cicatriz, um acidente de caça dos tempos da juventude de Ulisses, durante uma caça ao javali, em ocasião de uma visita ao seu avô Autólico. Isto dá, antes de mais nada, motivo para informar o leitor acerca de Autólico, acerca da sua moradia, do exato grau de parentesco, do seu caráter, e, de maneira igualmente pormenorizada, tanto quanto deliciosa, acerca do seu comportamento após o nascimento do neto; depois segue-se a visita de Ulisses, já adolescente; a saudação, o banquete de boas-vindas, o sono e o despertar, a saída matutina para a caça, o rastejo do animal, a luta, o ferimento de Ulisses por uma pêsca, o curativo da ferida, o restabelecimento, o regresso a Ítaca, o preocupado interrogatório dos pais; tudo é narrado, novamente, com uma perfeita conformação de todas as coisas, não deixando nada no escuro e sem omitir nenhuma das articulações que as ligam entre si. E só depois, o narrador retorna ao aposento de Penélope, e Euricléia, que tinha reconhecido a cicatriz antes da interrupção, só agora, depois dela, deixa cair, assustada, o pé na bacia.

O pensamento mais próximo para um leitor moderno, de que o que se pretende é aumentar a tensão, é, se não totalmente falso, pelo menos não decisivo para a explicação do processo homérico. Pois o elemento da tensão é muito débil nas poesias homéricas; elas não se destinam, em todo o seu estilo, a suspender a respiração do leitor ou ouvinte. Para tanto seria necessário, antes de mais nada, que o leitor não fôsse "distendido" pelo meio que procura pô-lo em "tensão" — e é justamente isto o que acontece muito freqüentemente; também no caso em apreço ocorre isto. A estória cinegética, narrada com amplitude, amorosa e sutilmente conformada, com todo seu elegante deleite, com a riqueza das suas imagens idílicas, tende a ganhar o leitor totalmente para si, enquanto a ouve — a fazê-lo esquecer o que acontecera recentemente, durante o lava-pés. De uma interpolação que aumenta a tensão mediante o retardamento, faz parte o não preenchimento total do presente; é necessário que ela não aliene da consciência a crise por cuja solução se deve esperar com tensão, para não destruir a suspensão do estado de espírito; a crise e a tensão devem ser mantidas, devem permanecer cons-

cientes, num segundo plano. Só que Homero, e teremos de voltar sobre isto, não conhece segundos planos. O que êle nos narra, é sempre somente presente, e preenche completamente a cena e a consciência. Também no nosso caso é assim. Quando a jovem Euricléia põe o recém-nascido Ulisses no colo do avô Autólico, após o banquete (v. 401 ss.), a velha Euricléia, que poucos versos antes apalpara o pé do viandante, desaparece por completo da cena e da consciência.

Goethe e Schiller, que em fins de abril de 1797 se correspondiam, não especificamente sobre o episódio aqui em pauta, mas sobre o "retardador" na poesia homérica em geral, opunham-no precisamente ao princípio da "tensão" — esta última expressão não é usada, propriamente, mas é claramente aludida quando o processo retardador é pôsto, com processo épico propriamente dito, em oposição ao trágico (cartas de 19, 21 e 22 de abril). O retardador, o "avançar e retroceder" mediante interpolações, também a mim parece estar, na poesia homérica, em contraposição ao tenso impulso para uma meta, e certamente Schiller tem razão quando diz que Homero descreve "meramente a tranqüila existência e ação das coisas segundo a sua natureza"; a sua finalidade estaria "já em cada um dos pontos do seu movimento". Só que ambos, tanto Schiller quanto Goethe, elevam o processo homérico à categoria de lei da poesia épica em geral, e as palavras de Schiller, acima citadas, devem vigorar para o poeta épico em geral, em contraste com o trágico. Contudo há, tanto nos tempos antigos como nos modernos, obras épicas significativas, que não estão escritas, de maneira alguma, de forma retardadora, no sentido de Schiller, mas de maneira claramente carregada de tensão, obras que, sem dúvida, "roubam a nossa liberdade de ânimo", o que Schiller quer conceder exclusivamente ao poeta trágico. Além do mais, parece-me improvável e não verossímil que no processo citado da poesia homérica tenham tido papel preponderante as considerações estéticas ou mesmo um sentimento estético da espécie admitida por Goethe e Schiller. O efeito é, sem dúvida, exatamente o que êles descrevem, e daqui se deduz também, com efeito, o conceito do épico, que êles próprios possuem, assim como o possuem todos os escritores decisivamente influenciados pela Antiguidade clássica. Mas a causa da aparição do retardador parece-me residir em outra coisa, precisamente, na necessidade do estilo homérico de não deixar nada do que é mencionado na penumbra ou inacabado. A digressão acerca da origem da cicatriz não se diferencia fundamentalmente dos muitos trechos onde uma personagem recém-introduzida, ou uma coisa ou um apetrecho que aparece pela primeira vez, são descritos pormenorizadamente quanto à sua espécie e origem, ainda que seja em meio ao mais premente tumulto do combate; ou daqueles outros onde se informa acerca de um deus que aparece, onde estivera recentemente, o que fizera por lá e por qual caminho chegara; até os próprios epítetos parecem-me ser atribuíveis, em última análise, à mesma necessidade de conformação sensível dos fenômenos. Aqui, é a cica-

triz que aparece no decorrer da ação; e não é possível para o sentimento homérico deixá-la emergir simplesmente de uma escuridão não esclarecida do passado; ela deve sair claramente à luz, e com ela, um pouco da paisagem juvenil do herói — da mesma maneira que na *Ilíada*, quando o primeiro navio já arde e os mirmidões finalmente se dispõem a ajudar, há ainda tempo suficiente, não só para a magnífica comparação com os lobos, não só para a ordem dos bandos mirmidônicos, mas também para a informação pormenorizada acêrca da origem de alguns subalternos (*Ilíada*, 16, 155 ss.). É claro que o efeito estético assim obtido deve ter sido percebido logo, e logo também procurado; mas o mais primordial deve residir no próprio impulso fundamental do estilo homérico: representar os fenômenos acabadamente, palpáveis e visíveis em tôdas as suas partes, claramente definidos em suas relações espaciais e temporais. Não é diferente o que se dá com os processos internos: também dêles nada deve ficar oculto ou inexprimido. Sem reservas, bem dispostos até nos momentos de paixão, os homens de Homero dão a conhecer o seu interior no seu discurso; o que êles não dizem aos outros, êles falam para si, de modo a que o leitor o saiba. Acontecem muitas coisas espantosas nas poesias homéricas, mas nunca acontecem mudamente; Polifemo fala com Ulisses; êste fala com os pretendentes, quando começa a matá-los; prolixamente, Heitor e Aquiles falam, antes e após a luta; e nenhum discurso é tão carregado de medo ou de ira que nêle faltem ou se desordenem os instrumentos da articulação lógica da língua. Isto é válido, naturalmente, não só para os discursos, mas para tôda a apresentação. Os diversos membros dos fenômenos são postos sempre em clara relação mútua; grande quantidade de conjunções, advérbios, partículas e outros instrumentos sintáticos, todos êles claramente delimitados e finamente graduados na sua significação, deslindam as personagens, as coisas e as partes dos acontecimentos entre si, e os põem, simultaneamente, em correlação mútua, ininterrupta e facilmente fluente; tal como os próprios fenômenos isolados, também as suas relações, os entrelaçamentos temporais, locais, causais, finais, consecutivos, comparativos, concessivos, antitéticos e condicionais, vêm à luz perfeitamente acabados; de modo que se dá um desfile ininterrupto, rítmicamente movimentado, dos fenômenos, sem que se mostre, em parte alguma, uma forma que não passasse de fragmento ou que estivesse só parcialmente iluminada, uma lacuna, uma fenda, um vislumbre de profundezas inexploradas.

E êste desfile dos fenômenos ocorre no primeiro plano, isto é, sempre em pleno presente espacial e temporal. Poder-se-ia acreditar que as muitas interpolações, o freqüente avançar e retroceder, deveriam criar uma espécie de perspectiva temporal e espacial; mas o estilo homérico nunca dá esta impressão. A maneira pela qual é evitada esta impressão de perspectiva, pode ser observada claramente no processo da introdução das interpolações, uma construção sintática que é familiar a todo leitor de Homero; êle é também utilizado no nosso trecho, mas é encontrável também em interpolações muito mais curtas. À

palavra "cicatriz" (v. 393) segue-se imediatamente uma oração relativa ("que outrora um javali..."), a qual se expande num amplo parêntese sintático; neste introduz-se, inesperadamente, uma oração principal (v. 396: "um deus deu-lhe..."), a qual vai se livrando silenciosamente da subordinação sintática, até que, com o verso 399, começa um nôvo presente, uma inserção também sintaticamente livre de novos conteúdos; êste nôvo presente reina sôzinho até que, com o verso 467 ("esta era agora apalpada pela anciã..."), retoma-se aquilo que antes se interrompera. É claro que, em interpolações tão longas como a presente, dificilmente seria possível levar a cabo uma ordenação sintática; tanto mais fácil seria uma ordenação em perspectiva, dentro da ação principal, mediante uma disposição dos conteúdos que tivesse isto em mira; se se apresentasse, por exemplo, a estória da cicatriz como lembrança de Ulisses, tal como ela aparece neste momento na sua consciência, isto teria sido muito fácil: teria sido necessário, meramente, começar com a narração da cicatriz dois versos antes, quando da primeira menção da palavra "cicatriz", onde já estão disponíveis os motivos "Ulisses" e "lembrança". Mas um tal processo subjetivo-perspectivista, que cria um primeiro e um segundo planos, de modo que o presente se abra na direção das profundezas do passado, é totalmente estranho ao estilo homérico; êle só conhece o primeiro plano, só um presente uniformemente iluminado, uniformemente objetivo; e assim, a digressão começa só dois versos mais tarde, quando Euricléia já descobriu a cicatriz — quando a possibilidade da ordenação em perspectiva não mais existe, e a estória da cicatriz torna-se independente e pleno presente.

A singularidade do estilo homérico fica ainda mais nítida, quando se lhe contrapõe um outro texto, igualmente antigo, igualmente épico, surgido de um outro mundo de formas. Tentá-lo-ei, com o sacrifício de Isaac, uma narração inteiramente redigida pelo assim chamado Eloísta. Os monges beneditinos traduziram o princípio como segue: "Depois disto, Deus provou Abraão. E disse-lhe: Abraão! — Eis-me aqui, respondeu êle." Já êste princípio nos deixa perplexos, quando viemos de Homero. Onde estão os dois interlocutores? Isto não é dito. Mas o leitor sabe muito bem que êles não estão em todo o tempo no mesmo lugar terreno, que um dêles, Deus, deve vir de algum lugar, deve irromper de alguma altura ou profundidade no terreno, para falar com Abraão. De onde vem êle, de onde se dirige êle a Abraão? Nada disto é dito. Êle não vem, como Zeus ou Poseidon, das Etiópias, onde se regozijara com um holocausto. Nada se diz, também, da causa que o movera a tentar Abraão tão terrivelmente. Êle não a discutira, como Zeus, com outros deuses, numa assembléia, em ordenado discurso; também não nos é comunicado o que ponderara no seu próprio coração; inesperada e enigmáticamente penetra na cena, chegado de altura ou profundezas desconhecidas e chama: Abraão! Dir-se-á imediatamente que isto se explica a partir da singular noção divina dos judeus, a qual era tão diferente da dos gregos. Isto é correto, mas não é uma objeção. Pois, como se explica a noção judia de Deus?

Já o seu primitivo Deus do deserto não contava com forma ou residência fixas, e era solitário; sua falta de forma, de sede e sua solidão não só se reafirmaram, finalmente, na luta com os deuses do Oriente próximo, relativamente bem mais inteligíveis, mas também se desenvolveram de maneira mais intensa. A noção que os judeus tinham de Deus não é somente causa, mas antes, sintoma do seu particular modo de ver e de representar. Isto fica ainda mais claro, quando nos voltamos para o outro interlocutor, para Abraão. Onde está êle? Não o sabemos. Êle diz, contudo: "Eis-me aqui" — mas a palavra hebraica significa algo assim como "vêde-me" ou, como traduz Gunkel, "ouço" e, em qualquer caso, não quer indicar o lugar real no qual Abraão se encontra, mas o seu lugar moral em relação a Deus, que o chama: estou aqui, à espera das tuas ordens. Não é comunicado, contudo, onde êle se encontra praticamente, se em Beer-Seba ou em outro lugar, se em casa ou sob o céu aberto. Não interessa ao narrador; o leitor não o fica sabendo, e também a ocupação à qual se dedicava, quando Deus o chamou; fica às escuras. Lembre-se, para bem perceber a diferença, que na visita de Hermes a Calipso, onde a incumbência, a viagem, a chegada e a recepção do visitante, a situação e a ocupação da pessoa visitada, se estendem ao longo de muitos versos; e mesmo nos momentos em que os deuses aparecem repentinamente só por breves instantes, seja para auxiliar os seus favoritos, seja para confundir ou perder um dos seus odiados mortais, sempre é indicada claramente a sua figura e, o mais das vezes, o meio da sua chegada e do seu desaparecimento. Aqui, porém, Deus aparece carente de forma (e, contudo, "aparece"), de algum lugar, só ouvimos a sua voz, e esta não chama nada além do nome: sem adjetivo, sem apalpar descritivamente a pessoa interpelada, como seria o caso em qualquer apóstrofe homérica. E também de Abraão nada é tornado sensível, afora as palavras com que êle replica a Deus: *Hinne-ni*, "Eis-me aqui" — com o que, evidentemente, é sugerido um gesto extremamente impressionante, que exprime obediência e prontidão — cujo acabamento é deixado, contudo, ao leitor. Assim, nada dos interlocutores é manifesto, afora as palavras, breves, abruptas, que se chocam duramente, sem preparação alguma; quando muito, a representação de um gesto de total entrega; tudo o mais fica no escuro. A isto ainda se junta o fato de os dois interlocutores não estarem num mesmo plano: se imaginarmos Abraão num primeiro plano, onde seria possível vislumbrar a sua figura, prostrada ou ajoelhada, inclinando-se de braços abertos ou olhando para o alto, certamente Deus não está ali: as palavras e os gestos de Abraão dirigem-se para o interior da imagem ou para o alto, para um lugar indefinido, escuro, em nenhum caso para um lugar situado no primeiro plano, de onde a voz lhe chega.

Após êste começo, Deus dá a sua ordem, e se inicia a narração própria dita. Todos a conhecem: sem interpolação alguma, em poucas orações principais, cuja ligação sintática é extremamente pobre, desenvolve-se a narração. Aqui seria im-

pensável descrever um apetrecho, que é utilizado, uma paisagem, pela qual se passa, os servos ou o burro, que acompanham a comitiva, e, menos ainda, a ocasião em que foram adquiridos, a sua origem, o material de que são feitos; o seu aspecto ou a sua utilidade nunca poderiam ser descritos com admiração; êles nem suportam um adjetivo; são servos, burro, lenha e faca, e nada mais, sem epítetos; êles têm de cumprir a finalidade que Deus lhes indicara; o que mais êles são, foram ou serão permanece no escuro. Percorre-se um caminho, pois Deus indicara o local onde se consumaria o sacrifício; mas nada é dito acerca do caminho, afora que êle durara três dias, e mesmo isto é dito de forma enigmática: Abraão e sua comitiva partiram "de manhã cedo" e se dirigiram ao lugar do qual Deus lhes tinha falado; ao terceiro dia êle elevou os olhos e viu o lugar de longe. O levantar dos olhos é o único gesto, é próprio a única coisa que nos é dita acerca da viagem, e ainda que êle se justifique pelo fato de o local se encontrar num lugar elevado, êle aprofunda, pela sua própria singeleza, a impressão de vazio da caminhada; é como se, durante a viagem, Abraão não tivesse olhado nem para a direita nem para a esquerda, como se tivesse reprimido tôdas as suas manifestações vitais, assim como as dos seus companheiros, exceto o andar dos seus pés. Desta forma, a viagem é como um silencioso andar através do indeterminado e do provisório, uma contenção do fôlego, um acontecimento que não tem presente e que está alojado entre o que passou e o que vai acontecer, como uma duração não preenchida, que é, todavia, medida: três dias! Tais três dias reclamam a interpretação simbólica, que mais tarde obtiveram. Começaram "de manhã cedo". Mas a que hora do terceiro dia levantou Abraão os olhos e viu a sua meta? Nada consta do texto acerca disto. Evidentemente não "tarde na noite", pois ficou-lhe, como parece, tempo suficiente para subir a montanha e preparar o sacrifício. Portanto, "de manhã cedo" não está empregado em função de uma demarcação temporal, mas em função de um significado moral; deve exprimir o imediato, o pontual e o exato da obediência do mal-afortunado Abraão. Amarga é para êle a manhã em que sela o seu jumento, e chama os seus servos e o seu filho Isaac e parte; mas êle obedece, êle caminha até o terceiro dia, quando levanta os olhos e vê o lugar. De onde vêm, não o sabemos, mas a meta é indicada claramente: Jeruel, na terra de Moriá. Não foi estabelecido que lugar é este, pois é possível que "Moriá" tenha sido introduzido posteriormente como correção a uma outra palavra — mas, em todo caso, o local estava indicado; tratava-se, sem dúvida, de um lugar de culto, ao qual deveria ser conferida uma especial consagração, em conexão com a oferenda de Abraão. Do mesmo modo que "de manhã cedo" não tem a função de fixar uma delimitação temporal, "Jeruel, na terra de Moriá" não fixa uma delimitação espacial, pois que, em nenhum dos dois casos, conhecemos o limite oposto — do mesmo modo que não sabemos a hora em que Abraão levantou os olhos, não conhecemos o lugar de onde

Abraão partiu — Jeruel importa não tanto como meta de uma viagem terrena, na sua relação geográfica com outros lugares, quanto como na sua especial eleição, na sua relação com Deus, que o determinara como cenário desta ação — por isso precisa ser nomeado.

Na narração aparece uma terceira pessoa: Isaac. Enquanto Deus e Abraão, servos, burros e utensílios são simplesmente chamados pelo nome, sem menção de qualidades ou de qualquer outra especificação, Isaac obtém, uma vez, uma aposição; Deus diz: "Toma teu filho, teu único filho a quem tanto amas, Isaac." Isto, contudo, não é uma caracterização de Isaac, como êle é de forma absoluta, também fora da sua relação com o pai, e fora dêste relato; não é um desvio, nem uma interrupção descritiva, pois não se trata de uma caracterização que delimite Isaac, que remeta à sua existência como um todo. Êle pode ser belo ou feio, inteligente ou tolo, alto ou baixo, atraente ou repulsivo — nada disto é dito. Só aquilo que deve ser conhecido acêrca dêle aqui e agora, dentro dos limites da ação, aparece iluminado — para salientar quão terrível é a tentação de Abraão, e quão consciente Deus é disto. Observa-se com êste exemplo antitético, qual é a significação dos adjetivos descritivos e as digressões da poesia homérica; com a sua alusão à existência restante da personagem descrita, àquilo que não é totalmente apreendido pela situação, à sua existência, por assim dizer, absoluta, êles impedem a concentração unilateral do leitor na crise presente; impedem, mesmo no mais espantoso dos acontecimentos, o surgimento de uma tensão opressiva. Mas no caso da oferenda de Abraão, a tensão opressiva existe. O que Schiller queria reservar para o poeta trágico — roubar-nos a nossa liberdade de ânimo, dirigir numa só direção e concentrar as nossas forças interiores (Schiller diz "a nossa atividade") — isto é obtido neste relato bíblico que, certamente, deve ser considerado épico.

Encontramos o mesmo contraste quando comparamos o emprêgo do discurso direto. No relato bíblico também se fala; mas o discurso não tem, como em Homero, a função de informar acabadamente o que se significa no interior. Antes pelo contrário: tem a intenção de aludir a algo implícito, que permanece inexprimido. Deus dá a sua ordem em discurso direto, mas cala o seu motivo e a sua intenção. Abraão, ao receber a ordem, emudece, e age da maneira que lhe fôra ordenada. A conversa entre Abraão e Isaac no caminho ao local do sacrifício não é senão uma interrupção do pesado silêncio, e não serve senão para torná-lo mais opressivo. "Juntos os dois", Isaac carregando a lenha e Abraão o fogo e a faca, "caminhavam". Isaac atreve-se a perguntar, hesitante, acêrca da ovelha, e Abraão dá a resposta que conhecemos. Ali repete o texto: "E ambos, juntos, continuaram o seu caminho." Tudo fica inexprimido.

Não é fácil, portanto, imaginar contrastes de estilo mais marcantes do que êstes, que pertencem a textos igualmente antigos e épicos. De um lado, fenômenos acabados, uniforme-

mente iluminados, definidos temporal e espacialmente, ligados entre si, sem interstícios, num primeiro plano; pensamentos e sentimentos exprimidos; acontecimentos que se desenvolvem com muito vagar e com pouca tensão. Do outro lado, só é acabado formalmente aquilo que nas manifestações interessa à meta da ação; o restante fica na escuridão. Os pontos culminantes e decisivos para a ação são os únicos a serem salientados; o que há entre êles é inconsistente; tempo e espaço são indefinidos e precisam de interpretação; os pensamentos e os sentimentos permanecem inexprimidos: só são sugeridos pelo silêncio e por discursos fragmentários. O todo, dirigido com máxima e ininterrupta tensão para um destino e, por isso mesmo, muito mais unitário, permanece enigmático e carregado de segundos planos. Acêrca desta última expressão, quero exprimir-me com maior clareza, para que ela não seja mal compreendida. Falei mais acima do estilo homérico como sendo de "primeiro plano", porque, apesar dos muitos saltos para trás ou para diante, deixa agir o que é narrado, em cada instante, como presente único e puro, sem perspectiva. A observação do texto eloísta mostra-nos que a expressão pode ser empregada mais ampla e mais profundamente. Evidencia-se que até a personagem individual pode ser apresentada como carregada de segundos planos: Deus sempre o é na Bíblia, pois não é, como Zeus, apreensível na sua presença; só "algo" dêle aparece em cada caso, êle sempre se estende para as profundidades. Mas os próprios seres humanos dos relatos bíblicos são mais ricos em segundos planos do que os homéricos; êles têm mais profundidade quanto ao tempo, ao destino e à consciência. Ainda que estejam quase sempre envolvidos num acontecimento que os ocupa por completo, não se entregam a tal acontecimento até o ponto de perderem a sua permanente consciência do que lhes acontecera em outro tempo e em outro lugar; seus pensamentos e sentimentos têm mais camadas e são mais intrincados. O modo de agir de Abraão explica-se não somente a partir daquilo que lhe acontece momentaneamente, também não somente a partir do seu caráter (como o de Aquiles pela sua ousadia e pelo seu orgulho, o de Ulisses pela sua astúcia e prudente previsão), mas a partir da sua história anterior. Lembra-se, tem permanente consciência do que Deus lhe prometera e do que já cumprira — o seu interior está profundamente excitado, entre a indignação desesperada e a esperança confiante; a sua silenciosa obediência é rica em camadas e em planos — é impossível para as figuras homéricas, cujo destino está unívocamente determinado, e que acordam todo dia como se fôsse o primeiro, cair em situações internas tão problemáticas. As suas emoções são violentas, convenhamos, mas são também simples e irrompem de imediato. Quanta profundidade há, em contraste, nos caracteres de Saul ou de Davi, quão intrincadas, quão ricas em planos são as relações humanas, como as que há entre Davi e Absalão, entre Davi e Joab! Em Homero seria inimaginável uma tal multiplicidade de planos nas situações psicológicas, como aquela que é mais sugerida do que expressa na história da morte de Absalão e no seu

epílogo (2 Sam. 18 e 19, do assim chamado javista). Aqui se trata não somente de acontecimentos psíquicos carregados de segundos planos, de profundezas, abissais talvez, mas também de um segundo plano puramente espacial. Pois Davi está ausente do campo de batalha; mas as irradiações da sua vontade e dos seus sentimentos têm efeito constante, agem até sobre Joab, que resiste e age sem consideração; na grandiosa cena com os dois emissários, tanto os segundos planos espaciais quanto os psíquicos atingem uma expressão perfeita, sem que os últimos sejam exprimidos. Confronte-se com isto a maneira como Aquiles, que envia Patroclo primeiro à descoberta e depois à luta, perde quase toda presença, enquanto não aparece materialmente. O mais importante, contudo, é a multiplicidade de camadas dentro de cada homem; isto é dificilmente encontrável em Homero, quando muito na forma da dúvida consciente entre dois possíveis modos de agir; em tudo o mais, a multiplicidade da vida psíquica mostra-se nele só na sucessão, no revezamento das paixões; enquanto que os autores judeus conseguem exprimir as camadas simultaneamente sobrepostas da consciência e o conflito entre as mesmas.

Os poemas homéricos, cuja cultura sensorial, lingüística e, sobretudo, sintática, parece ser tanto mais elaborada, são, contudo, na sua imagem do homem, relativamente simples; e também o são, em geral, na sua relação com a realidade da vida que descrevem. A alegria pela existência sensível é tudo para eles, e a sua mais alta intenção é apresentar-nos esta alegria. Entre lutas e paixões, aventuras e perigos, mostram-nos caçadas e banquetes, palácios e choupanas de pastores, competições e lavatórios — para que observemos os heróis na sua maneira bem própria de viver e, com isto, nos alegremos ao vê-los gozando o seu presente, saboroso, bem inserido em costumes, paisagens e necessidades quotidianas. E eles nos encantam e cativam de tal maneira que realmente compartilhamos o seu viver. Enquanto ouvimos ou lemos a sua estória, nos é absolutamente indiferente que saibamos que tudo é só lenda, que é tudo “mentira”. A exprobração freqüentemente levantada contra Homero, de que ele seria um mentiroso, nada tira da sua eficiência; ele não tem necessidade de fazer alarde da verdade histórica do seu relato, a sua realidade é bastante forte; emaranha-nos, embrulha-nos na sua rede, e isto lhe basta. Neste mundo “real”, existente por si mesmo, no qual somos introduzidos por encanto, não há também nenhum outro conteúdo, a não ser ele próprio; os poemas homéricos nada ocultam, nêles não há nenhum ensinamento e nenhum segundo sentido oculto. É possível analisar Homero, como o tentamos aqui, mas não é possível interpretá-lo. Tendências posteriores, orientadas no sentido do alegórico, tentaram aplicar as suas artes exegéticas também a Homero, mas isso a nada levou. Ele resiste a um tal tratamento. As interpretações são forçadas e estranhas, e não se cristalizam numa teoria unitária. As considerações de caráter geral que se encontram ocasionalmente — em nosso epílogo, por exemplo, o verso 360: “pois na desgraça os homens logo envelhecem” — revelam uma tranqüila aceitação dos dados

da existência humana, porém não a necessidade de cismar sobre o assunto, e menos ainda, um impulso apaixonado, seja de se levantar contra isto, seja de se submeter com abandono extático.

Tudo isto é completamente diferente nos relatos bíblicos. O encantamento sensorial não é a sua intenção, e se, não obstante, eles têm um efeito bastante vital também no campo sensorial, isto se deve ao fato de que os sucessos éticos, religiosos, interiores, que são os únicos que lhes interessam, concretizam-se no material sensível da vida. Porém, a intenção religiosa condiciona uma exigência absoluta de verdade histórica. A história de Abraão e de Isaac não está melhor testificada do que a de Ulisses, Penélope e Euricléia; ambas são lenda. Só que o narrador bíblico, o Eloísta, tinha de acreditar na verdade objetiva da história da oferenda de Abraão — a persistência das ordens sagradas da vida descansava na verdade desta história e de outras histórias semelhantes. Ele tinha de acreditar nela apaixonadamente — ou então, ele deveria ser, como alguns exegetas iluministas admitiram ou, talvez, ainda admitem, um mentiroso consciente, não um mentiroso inofensivo como Homero, que mentia para agradar, mas um mentiroso político consciente das suas metas, que mentia no interesse de uma pretensão ao domínio. Esta visão iluminista parece-me psicologicamente absurda, mas mesmo se a considerarmos, a relação entre o narrador bíblico e a verdade do seu relato fica sendo muito mais apaixonada, muito mais unívocamente definida, do que a de Homero. Ele tinha de escrever exatamente aquilo que lhe fosse exigido pela sua fé na verdade da tradição, ou, do ponto de vista iluminista, pelo seu interesse na sua verossimilhança — em qualquer caso, a sua fantasia, inventiva ou descritiva estava estreitamente delimitada. A sua atividade devia limitar-se a redigir de maneira efetiva a tradição devota. O que ele produzia, portanto, não visava, imediatamente, a “realidade” — quando a atingia, isto era ainda um meio, nunca um fim —, mas a verdade. Ai de quem não acreditasse nela! Pode-se abrigar muito facilmente objeções histórico-críticas quanto à guerra de Tróia e quanto aos erros de Ulisses, e ainda assim sentir, na leitura de Homero, o efeito que ele procurava; mas quem não crê na oferenda de Abraão, não pode fazer do relato bíblico o uso para o qual foi destinado. É necessário ir mais longe ainda. A pretensão de verdade da Bíblia não é somente muito mais urgente que a de Homero, ela também é tirânica; exclui qualquer outra pretensão. O mundo dos relatos das Sagradas Escrituras não se contenta com a pretensão de ser uma realidade historicamente verdadeira — ela pretende ser o único mundo verdadeiro, destinado ao domínio exclusivo. Qualquer outro cenário, quaisquer outros desfechos ou ordens não têm direito algum a se apresentar independentemente d'ele, e está escrito que todos eles, a história de toda a humanidade, se integrarão e se subordinarão aos seus quadros. Os relatos das Sagradas Escrituras não procuram o nosso favor, como os de Homero, não nos lisonjeiam, para nos agradar e nos encantar — o que querem é

dominar-nos, e se nos negamos a isto, então somos rebeldes. Não se queira objetar que isto é ir demasiado longe, que não é o relato, mas a doutrina religiosa o que apresenta estas pretensões; pois os relatos justamente não são, como os de Homero, mera "realidade" narrada. Nêles encarnam doutrina e promessa, indissolúvelmente fundidas nestes relatos; precisamente por isso êles têm um caráter recôndito e obscuro, êles contêm um segundo sentido, oculto. Na história de Isaac não é somente a intervenção de Deus no princípio e no fim, mas também, no meio, tanto o fatual como o psicológico, o que fica obscuro, só tocado de leve, carregado de planos subseqüentes; e é justamente por isso que tudo necessita de aprofundamento cismático e da interpretação exegética, e mesmo os reclama. Que Deus tente até o mais piedoso da maneira mais terrível, que a obediência incondicional seja a única atitude possível perante Êle, mas que também a sua promessa seja inamovível, por mais que as suas decisões pareçam destinar-se a produzir a dúvida e o desespero — êstes são os ensinamentos talvez mais importantes contidos na história de Isaac — mas, por sua causa, o texto fica tão pesado, tão carregado de conteúdo, êle contém em si ainda tantas alusões acêrca da essência de Deus e da atitude do homem piedoso, que o crente se vê motivado a se aprofundar uma e outra vez no texto e a procurar em todos os seus pormenores a luz que possa estar oculta. E como, de fato, há no texto tanta coisa obscura e inacabada, e como êle sabe que Deus é um Deus oculto, o seu afã interpretativo encontra sempre nôvo alimento. A doutrina e o zêlo na procura da iluminação estão indissolúvelmente ligados ao caráter do relato — êste é mais do que mera "realidade" — e estão, naturalmente, em constante perigo de perder a sua própria realidade, como ocorreu logo que a interpretação atingiu tal grau de hipertrofia, que chegou a decompor o real.

Se, desta forma, o texto do relato bíblico, a partir do seu próprio conteúdo, é carente de interpretação, a sua pretensão de domínio leva-o ainda mais longe por êste caminho. Pois êle não quer fazer-nos esquecer a nossa própria realidade durante algumas horas, como Homero, mas quer submetê-la a si; devemos inserir a nossa própria vida no seu mundo, sentirmo-nos membros da sua estrutura histórico-universal. Isto se torna cada vez mais difícil, à medida que o nosso mundo vital se afasta cada vez mais do mundo das Escrituras, e se êste mundo, apesar de tudo, mantém em pé a sua pretensão de domínio, é imperioso que êle próprio deva se adaptar, através de um transformação interpretativa. Isto foi relativamente fácil durante longo tempo; durante a Idade Média européia era possível, ainda, representar os acontecimentos bíblicos como sucessos quotidianos do presente de então, para o qual o método da interpretação fornecia as bases. Quando isto se torna impraticável, pela transformação demasiado profunda do mundo vital e pelo despertar de uma consciência crítica, a pretensão de domínio corre perigo; o método exegético é desprezado e deixado de lado, os relatos bíblicos

convertem-se em velhas lendas e a doutrina, desmembrada dos mesmos, torna-se uma forma incorpórea, que não mais penetra na realidade sensível ou que se volatiliza na exaltação pessoal.

Como conseqüência da pretensão de domínio, o método exegético estendeu-se também a outras tradições, que não a judaica. Os poemas homéricos fornecem uma relação de acontecimentos precisa, espacial e temporalmente delimitada; antes, junto e após ela são pensáveis, sem conflito nem dificuldade, outras relações de acontecimentos, independentes da homérica. O Velho Testamento, porém, fornece história universal; começa com o princípio dos tempos, com a criação do mundo, e quer acabar com o fim dos tempos, com o cumprimento da promessa, com a qual o mundo deverá encontrar o seu fim. Tudo o mais, que ainda acontece no mundo, só pode ser apresentado como membro desta estrutura; tudo o que disto fica sendo conhecido, ou até interfere com a história dos judeus, deve ser embutido na estrutura, como parte constitutiva do plano divino; e como isto também só é possível pela interpretação do nôvo material afluyente, a necessidade exegética se estende também além dos campos primitivos da realidade judeo-israelita, por exemplo, à história assíria, babilônica, persa, romana; a interpretação, num sentido determinado, torna-se um método geral de apreensão da realidade; o mundo estranho, constantemente penetrando como nôvo no horizonte e que, tal como se apresenta de forma imediata, é, em geral, totalmente impraticável para o seu uso no contexto religioso judeu, deve ser interpretado de tal maneira que se encaixe nêle. Mas quase sempre isto repercute sobre o contexto, que carece de ampliação e de modificação. O trabalho interpretativo mais impressionante desta espécie ocorreu nos primeiros séculos do cristianismo, como conseqüência da missão entre pagãos, e foi realizado por Paulo e pelos pais da igreja; êles re-interpretaram tôda a tradição judaica numa série de figuras preventórias da aparição de Cristo, e indicaram ao Império Romano o seu lugar dentro do plano divino da salvação. Portanto, enquanto, por um lado, a realidade do Velho Testamento aparece como verdade plena, com pretensões à hegemonia, estas mesmas pretensões obrigam-na a uma constante modificação interpretativa do seu próprio conteúdo; êste vive durante milênios na vida dos homens europeus, em incessante e ativa evolução.

A pretensão de universalidade histórica e a relação — sempre aprofundada, que constantemente se analisa em conflitos — com um Deus único, oculto, porém aparente, que dirige a história universal, prometendo e exigindo, confere aos relatos do Velho Testamento uma perspectiva totalmente diferente daquela que Homero poderia possuir. O Velho Testamento é incomparavelmente menos unitário na sua composição do que os poemas homéricos, é mais evidentemente feito de retalhos — mas cada um dêles pertence a um contexto histórico-universal e interpretativo da história universal. Ainda que tenham recebido alguns elementos, dificilmente encaixáveis, ainda assim êstes são apre-

endidos pela interpretação; e assim o leitor sente em cada instante a perspectiva religiosa e histórico-universal, que confere a cada um dos relatos o seu sentido global e a sua meta global. Quanto mais isolados, horizontalmente independentes se justapõem os relatos e os grupos de relatos, se comparados com os da *Ilíada* e da *Odisséia*, tanto mais forte é a sua ligação vertical comum, que os mantém todos juntos sob um mesmo signo, o que falta totalmente a Homero. Em cada uma das grandes figuras do Velho Testamento, desde Adão até os Profetas, encarna-se um momento da mencionada ligação vertical. Deus escolheu e moldou estas personagens para o fim da encarnação da sua essência e da sua vontade — mas a eleição e a modelagem não coincidem; esta última realiza-se paulatinamente, de maneira histórica, durante a vida terrena dos escolhidos. Na história da ofensa de Abraão vimos como isto ocorre, que terríveis provas envolve uma tal modelagem. Daí decorre o fato de as grandes figuras do Velho Testamento serem mais plenas de desenvolvimento, mais carregadas da sua própria história vital e mais cunhadas na sua individualidade do que os heróis homéricos. Aquiles e Ulisses são descritos magnificamente, por meio de muitas e bem formadas palavras, têm pregados uma série de epítetos, as suas emoções manifestam-se sem reservas nos seus discursos e gestos — mas eles não têm desenvolvimento algum e a história das suas vidas fica estabelecida univocamente. Os heróis homéricos estão tão pouco apresentados no seu dever e no seu ter-devido que, na sua maioria — Nestor, Agamenão, Aquiles — aparecem com uma idade pré-fixada. O próprio Ulisses, que oferece tanta ocasião para um desenvolvimento histórico-vital, graças ao longo tempo narrado e aos muitos acontecimentos que nêle ocorrem, quase nada mostra disso tudo. É claro que Telêmaco cresceu enquanto isto, do mesmo modo que tãda criança chega à adolescência; durante a digressão acêrca da cicatriz, conta-se também idilicamente da infância e adolescência de Ulisses. Mas Penélope pouco mudou nesses vinte anos; no caso do próprio Ulisses, o envelhecimento meramente físico é velado pelas repetidas intervenções de Atenéia, que o faz aparecer velho, ou jovem, segundo o requer cada situação. Para além do físico, nem sequer se faz alusão a outra coisa, e, no fundo, Ulisses é, quando regressa, exatamente o mesmo que abandonara Ítaca duas décadas atrás. Mas, que caminho, que destino se interpõe entre o Jacó que obteve arditosamente a bênção do primogênito e o ancião cujo filho mais amado foi despedaçado por uma fera — entre Davi, o harpista, perseguido pelo ódio amoroso do seu senhor, e o velho rei, circundado de intrigas apaixonadas, aquecido no seu leito por Abisai, a Sunamita, sem que êle a reconheça! O velho, de quem sabemos como chegou a ser o que é, grava-se mais fortemente na nossa consciência, é mais fortemente característico do que o jovem; pois só no decorrer de uma vida rica em lances de fortuna os homens se diferenciam até a plena caracterização; e o Velho Testamento nos oferece êste caráter de história das personalidades como modelagem daqueles que Deus escolheu para o de-

sempenho dos papéis exemplares. Duramente envelhecidos pelo seu dever, envelhecidos às vêzes até a decomposição, elas apresentam um cunho individual que é totalmente estranho aos heróis homéricos. A êstes, o tempo só pode afetar exteriormente, e mesmo isto é evidenciado o menos possível; em contraste, as figuras do Velho Testamento estão constantemente sob a dura fêrula de Deus, que não só as criou e escolheu, mas continua a modelá-las, a dobrá-las e amassá-las, extraindo delas, sem destruir a sua essência, formas que a sua juventude dificilmente deixava prever. A objeção de que o histórico-vital do Velho Testamento surgiu, muitas vêzes, da sínfise de diversas personagens lendárias, não nos atinge; pois esta sínfise faz parte do surgimento do texto. E quanto mais ampla é a oscilação do pêndulo do seu destino do que aquela dos heróis homéricos! Pois êles são os portadores da vontade divina, e mesmo assim, são falíveis, sujeitos a desgraça e a humilhação — e em meio à desgraça e à humilhação manifesta-se, através das suas ações e palavras, a sublimidade de Deus. Dificilmente um dêles não sofre, como Adão, a mais profunda humilhação — e dificilmente um dêles não é agraciado pelo trato e pela inspiração pessoais de Deus. Humilhação e exaltação são muito mais profundas ou elevadas do que em Homero, e, fundamentalmente, andam sempre juntas. O pobre mendigo Ulisses não é senão um disfarce, mas Adão é real e totalmente expulso, Jacó é realmente um fugitivo e José é realmente lançado num poço e, mais tarde, realmente vendido como escravo. Mas a sua grandeza, que se eleva da própria humilhação, é próxima do sôbre-humano e é, também, um reflexo da grandeza divina. Percebe-se claramente como a amplidão da oscilação pendular está em relação com a intensidade da história pessoal — justamente as situações extremas, nas quais somos abandonados ou ficamos desesperados além de tãda medida, nas quais, além de tãda medida, somos felizes ou exaltados, conferem-nos, quando as superamos, um cunho pessoal que se reconhece como resultado de um intenso dever, de uma rica evolução. E êste caráter evolutivo confere freqüentemente, aliás, quase sempre aos relatos do Velho Testamento um caráter histórico, mesmo nos casos em que se trata de tradições meramente lendárias.

Homero permanece, com todo o seu assunto, no lendário, enquanto que o assunto do Velho Testamento, à medida que o relato avança, aproxima-se cada vez mais do histórico; na narração de Davi já predomina o relato histórico. Ali também há ainda muito de lendário, como, por exemplo, os relatos de Davi e Golias; só que muito, a bem dizer, o essencial, consiste em coisas que os relatores conhecem por terem acontecido durante as suas próprias vidas ou através de testemunhos imediatos. Ora, a diferença entre lenda e história é fácil de descobrir para o leitor algo experiente, na maioria dos casos. Se é difícil distinguir, dentro de um relato histórico, o verdadeiro do falso ou do parcialmente iluminado, pois requer uma cuidadosa formação histórico-filológica, é fácil, em geral, se-

parar a lenda da história. A sua estrutura é diferente. Mesmo quando a lenda não se delata imediatamente pela presença de elementos maravilhosos, pela repetição de motivos conhecidos, pelo desleixo na localização espacial ou temporal, ou, por outras coisas semelhantes, pode ser reconhecida rapidamente, o mais das vezes, pela sua estrutura. Desenvolve-se de maneira excessivamente lisa. Tudo o que correr transversalmente, todo atrito, todo o restante, secundário, que se insinua nos acontecimentos principais, nos motivos principais, todo o indeciso, quebrado e vacilante, tudo o que confunde o claro curso da ação e a simples direção das personagens, tudo isso está desbotado. A história que presenciamos, ou que conhecemos através de testemunhos de contemporâneos, transcorre de maneira muito menos uniforme, mais cheia de contradições e confusão; só quando, numa zona determinada, ela já produziu resultados, podemos, com a sua ajuda, ordená-los de algum modo; e quantas vezes a ordem que assim achamos ter obtido, torna-se novamente duvidosa, quantas vezes nos perguntamos, se aqueles resultados não nos levaram a uma ordenação demasiado simplista do originalmente acontecido! A lenda ordena o assunto de modo unívoco e decidido, recorta-o da sua restante conexão com o mundo, de modo que este não pode intervir de maneira perturbadora; ela só conhece homens univocamente fixados, determinados por poucos e simples motivos, e que não podem ser prejudicados na inteireza do seu sentir e obrar. Na lenda dos mártires, por exemplo, vemos como se enfrentam obstinados e fanáticos perseguidos e um perseguidor não menos teimoso e fanático; uma situação tão complicada, isto é, tão verdadeiramente histórica, como aquela em que se encontra o "perseguidor" Plínio, na famosa carta que escreve a Trajano acerca dos cristãos, não pode ser usada em lenda alguma. E este caso ainda é relativamente simples. Pense-se na história que nós mesmos estamos vivendo: quem ponderar o proceder dos indivíduos e dos grupos humanos no nascimento do nacional-socialismo da Alemanha, ou o proceder dos diferentes povos e estados antes e durante a atual guerra (1942), sentirá como são dificilmente representáveis os objetos históricos em geral, e como são inutilizáveis para a lenda; o histórico contém em cada indivíduo uma pletora de motivos contraditórios, em cada grupo uma vacilação e um tatear ambíguo; só raramente (como agora, com a guerra) aparece uma situação fortuitamente unívoca, que pode ser descrita de maneira relativamente simples, mas mesmo esta é subterraneamente graduada, e a sua univocidade está quase constantemente em perigo, e os motivos de todos os participantes têm tantas camadas, que os *slogans* propagandísticos chegam a existir só graças à mais grosseira simplificação — o que tem como consequência, que amigos e inimigos possam empregar frequentemente os mesmos. Escrever história é tão difícil, que a maioria dos historiadores vê-se obrigada a fazer concessões à técnica do lendário.

É claro que uma boa parte dos livros de Samuel contém história, e não lenda. Na rebelião de Absalão, ou nas cenas dos últimos dias da vida de Davi, o contraditório e o entrecruzador dos motivos nos indivíduos e na trama total tornou-se tão concreto, que não se pode duvidar do caráter autenticamente histórico do relato. Até que ponto possam ter sido desfigurados os acontecimentos por parcialidade, isto é uma outra questão, que não nos interessa agora; de qualquer forma, aqui começa a passagem do lendário para o relato histórico, e começa este último, que falta totalmente nas poesias homéricas. Ora, as pessoas que redigiram as partes históricas dos livros de Samuel são, em grande parte, as mesmas que redigiram também as lendas mais antigas; outrossim, sua peculiar concepção religiosa do homem na história, concepção esta que pretendemos descrever acima, não os levava, de maneira alguma, à simplificação lendária do acontecido; assim, não deixa de ser natural que, mesmo nas partes lendárias do Velho Testamento, seja freqüente a aparição de estruturas históricas; naturalmente não no sentido de que a tradição seja examinada quanto à sua credibilidade de maneira científico-crítica; mas meramente de tal forma que não predomina no mundo lendário do Velho Testamento, a tendência para a harmonização aplainante do acontecido, para a simplificação dos motivos e para a fixação estática dos caracteres, evitando conflitos, vacilações e desenvolvimento, tal como é peculiar à estrutura lendária. Abraão, Jacó ou até Moisés, têm um efeito mais concreto, próximo e histórico do que as figuras do mundo homérico, não por estarem melhor descritos plásticamente — o caso é o contrário — mas porque a variedade confusa, contraditória, rica em inibições dos acontecimentos internos e externos, que a história autêntica mostra, não está desbotada na sua representação, mas está ainda nitidamente conservada. Isto depende, em primeiro lugar, da concepção judaica do homem, mas também do fato de os redatores não terem sido bardos, mas historiadores, cuja idéia da estrutura da vida humana se formara no campo do histórico. Com isto fica, também, muito claro de que forma, como consequência da unidade da estrutura religioso-vertical, não podia surgir uma divisão consciente dos gêneros literários. Todos eles pertencem à mesma ordem geral; tudo o que não pudesse ser encaixado nela, ainda que fôsse mediante a interpretação, não tinha lugar algum. Aqui interessa-nos sobretudo como se dá, nos relatos davídicos, a transição imperceptível, só reconhecível pela crítica científica posterior, do lendário para o histórico; e como, já no lendário, se apreende apaixonadamente o problema da ordem e da interpretação do acontecer humano, um problema que, mais tarde, explode os limites da historiografia, sufocando-a por inteiro na profecia. Assim o Velho Testamento, enquanto se ocupa do acontecer humano, domina todos os três âmbitos: lenda, relato histórico e teologia histórica exegetica.

Com isto, que acabamos de analisar, relaciona-se também o fato de o texto grego parecer também mais limitado e mais estático com referência ao círculo das personagens atuantes e da sua mobilidade política. No processo do reconhecimento, do qual partimos, aparece, além de Ulisses e de Penélope, a ama Euricléia, uma escrava comprada outrora pelo pai de Ulisses, Laerte. Tal como o pastor de porcos Euméio, ela passou a sua vida a serviço da família dos Laertiades; tal como Euméio, ela está estreitamente unida ao seu destino, amos e compartilha os seus interesses e sentimentos. Mas ela não possui vida própria nem sentimentos próprios; só tem os dos seus senhores. Também Euméio, não obstante ainda lembre ter nascido livre, pertencer até a uma família nobre (fôra roubado quando criança), já não tem, nem na prática, nem nos seus sentimentos, uma vida própria, está atado inteiramente à dos seus senhores. Estas duas personagens são, porém, as únicas que Homero anima para nós e que não pertencem à classe senhorial. Com isto chega-se à consciência de que a vida, nos poemas homéricos, só se desenvolve na classe senhorial — tudo o que porventura viva além dela, só participa de modo servil. A classe senhorial ainda é tão patriarcal, ainda, também, tão familiarizada com as atividades quotidianas da vida econômica, que às vezes se chega a esquecer seu caráter de classe. Só que ainda é inconfundivelmente uma espécie de aristocracia feudal, cujos homens dividem a sua vida entre a luta, a caça, as deliberações no mercado e os festins, enquanto as mulheres vigiam as criadas em casa. Como estrutura social, este mundo é totalmente imóvel; as lutas só ocorrem entre diferentes grupos das classes senhoriais; de baixo, nada surge. Mesmo quando se consideram os acontecimentos do segundo canto da *Iliada*, que terminam com o episódio de Tersites, como sendo um movimento popular — e duvido que isto possa ser feito em sentido sociológico, pois trata-se de guerreiros de categoria senatorial, portanto, de pessoas que são também membros da classe senhorial, ainda que membros de condição inferior — o que estes guerreiros demonstram diante do povo reunido não é senão a sua própria falta de independência e a sua incapacidade de terem iniciativa própria. Nos relatos patrísticos do Velho Testamento predomina, também, a constituição patriarcal, mas como se trata de chefes de famílias isolados, nômades ou seminômades, o quadro social parece muito menos estável; não se sente a formação em classes. Logo que, finalmente, o povo aparece, isto é, após a saída do Egito, ele se faz sentir sempre na sua mobilidade, amiúde borbulhando inquietamente, e intervém freqüentemente nos acontecimentos, seja como um todo, seja como grupos isolados ou como personagens que se expõem individualmente. As origens da profecia parecem estar na indomável espontaneidade político-religiosa do povo. Tem-se a

impressão de que o movimento, em profundidade, do povo em Israel-Judá deve ter sido de uma espécie muito diferente e muito mais elementar do que nas próprias democracias arcaicas posteriores.

A mais profunda historicidade e a mais profunda mobilidade social dos textos do Velho Testamento relacionam-se, finalmente, com mais uma última diferença significativa: delas surge um conceito de estilo elevado e de sublimidade diferente do que surge de Homero. Este certamente não receia inserir o quotidiano e realista no sublime e trágico; tal receio seria estranho o seu estilo e inconciliável com êle. Vê-se no nosso episódio da cicatriz, como a cena caseira do lava-pés, pintada aprazivelmente, é entretecida na grande, na significativa e sublime cena da volta ao lar. Isto está longe, ainda, daquela regra da separação dos estilos, que mais tarde se imporia quase por completo, e que diria que a descrição realista do quotidiano seria inconciliável com o sublime, e só teria lugar no cômico ou, em todo caso, cuidadosamente estilizado, no idílico. E contudo, Homero está mais perto dela do que o Velho Testamento. Pois os acontecimentos grandes e sublimes ocorrem nos poemas homéricos muito mais exclusiva e inconfundivelmente entre os membros de uma classe senhorial; estes são muitos mais intatos na sua heróica sublimidade do que as figuras do Velho Testamento, que podem cair muito mais profundamente na sua dignidade — pense-se, por exemplo, em Adão, Noé, Davi, Jó —; e, finalmente, o realismo caseiro, a representação da vida quotidiana, permanecem sempre, em Homero, no idílico-pacífico — enquanto que, já desde o princípio, nos relatos do Velho Testamento, o sublime, trágico e problemático se formam justamente no caseiro e quotidiano: acontecimentos como o que se dá entre Caim e Abel, entre Noé e seus filhos, entre Abraão, Sara e Hagar, entre Rebeca, Jacó e Esaú, e assim por diante, não são concebíveis no estilo homérico. Isto resulta já da maneira de se originarem os conflitos, tão fundamentalmente diferente. Nos relatos do Velho Testamento, o sossêgo da atividade quotidiana na casa, nos campos e junto aos rebanhos é constantemente socavado pelos ciúmes em torno à eleição e é promessa da bênção, e surgem complicações inconcebíveis para um herói homérico. Para estes, é necessário um motivo palpável, claramente exprimível, para que surjam conflito e inimizade, que resultam em luta aberta; enquanto que naqueles, o lento e constante fogo dos ciúmes e a ligação do econômico com o espiritual, da bênção paterna com a bênção divina, conduzem a uma impregnação da vida quotidiana com substância conflitiva e, freqüentemente, ao seu envenenamento. A sublime intervenção de Deus age tão profundamente sobre o quotidiano, que os dois campos do sublime e do quotidiano não só estão, de fato, inseparados, mas são, fundamentalmente, inseparáveis.

Comparamos os dois textos e, de maneira adjunta, os dois estilos que êles encarnam, para obter um ponto de partida para os nossos ensaios sôbre a representação literária da realidade na cultura européia. Os dois estilos representam, na sua oposição, tipos básicos: por um lado, descrição modeladora, iluminação uniforme, ligação sem interstícios, locução livre, predominância do primeiro plano, univocidade, limitação quanto ao desenvolvimento histórico e quanto ao humanamente problemático; por outro lado, realçamento de certas partes e escurecimento de outras, falta de conexão, efeito sugestivo do tácito, multiplicidade de planos, multivocidade e necessidade de interpretação, pretensão à universalidade histórica, desenvolvimento da apresentação do historicamente devinte e aprofundamento do problemático.

O realismo homérico não pode ser equiparado, certamente, ao clássico-antigo em geral; pois a separação de estilos, que se desenvolveu só mais tarde, não permitia, nos limites do sublime, uma descrição tão minuciosamente acabada dos acontecimentos quotidianos; sobretudo na tragédia não havia lugar para isto; outrossim, a cultura grega logo encontrou os fenômenos do devir histórico e da multiplicidade de camadas da problemática humana e os atacou à sua maneira; no realismo romano aparecem, finalmente, novas e peculiares maneiras de ver as coisas. Quando a ocasião o exigir, trataremos das modificações posteriores da antiga representação da realidade; em geral, e apesar destas últimas, as tendências fundamentais do estilo homérico, que tratamos de realçar vigoram até a mais tardia Antigüidade.

Pois que tomamos os dois estilos, o de Homero e o do Velho Testamento, como pontos de partida, admitimo-los como acabados, tal como se nos oferecem ns textos; fizemos abstração de tudo o que se refira às suas origens e deixamos, portanto, de lado a questão acêrca de se as suas peculiaridades lhes pertencem originalmente, ou se são atribuíveis, total ou parcialmente, a influências estranhas e quais seriam elas. A consideração desta questão não é necessária nos limites da nossa intenção; pois tal como êstes estilos se formaram, acabados, em tempos primordiais, êles exerceram sua influência constitutiva sôbre a representação européia da realidade.

Fortunata

2 Non potui amplius quicquam gustare, ser conversus ad eum, ut quam plurima exciperem, longe accersere fabulas coepi sciscitarique, quae esset mulier illa, quae huc atque illuc discurreret. Uxor, inquit, Trimalchionis, Fortunata appellatur, quae nummos modio metitur. Et modo, modo quid fuit? Ignoscet mihi genius tuus, noluisse de manu illius panem accipere. Nunc, nec quid nec quare, in caelum abiit et Trimalchionis topanta est. Ad summam, mero meridie si dixerit illi tenebras esse, credet. Ipse nescit quid habeat, adeo saplutus est; sed haec lupatria providet omnia et ubi non putes. Est sicca, sobria, bonorum consiliorum, est tamen malae linguae, pica pulvinaris. Quem amat, amat; quem non amat, non amat. Ipse Trimalchio fundos habet qua milvi volant, nummorum nummos. Argentum in ostiarii illius cella plus iacet quam quisquam in fortunis habet. Familia vero babae babae, non mehercules puto decumam partem esse quae dominum suum noverit. Ad summam, quemvis ex istis babaecalis in rutae folium coniciet. Nec est quod putes illum quicquam emere. Omnia domi nascuntur: lana, credrae, piper, lacte gallinaceum si quaesieris, invenies. Ad summam, parum illi bona nascebatur; arietes a Tarento emit, et eos culavit in gregem... Vides tot culcitras: nulla non aut cochyliatum aut coccineum tomentum habet. Tanta est animi beatitudo. Reliquos autem collibertos eius cave contemnas; valde succossi sunt. Vides illum qui in imo imus recumbit; hodie sua octingenta possidet. De nihilo crevit. Modo solebat collo suo ligna portare. Sed quomodo dicunt — ego nihil scio, sed audivi — quom Incuboni pilleum rapuisset, thesaurum invenit. Ego nemini invideo, si quid deus dedit. Est tamen subalapo et non vult sibi male. Itaque proxime casa hoc titulo proscrispsit: C. Pompeius Diogenes ex Calendis Iulius cenaculum locat; ipse enim domum emit. Quid ille qui libertini loco iacet,

quam bene se habuit! Non impropero illi. Sestertium suum vidit decies, sed male vacillavit. Non puto illum capillos liberos habere...

Este trecho pertence ao romance de Petrónio, do qual só se conservou um episódio completo, o banquete de Trimalcião o rico liberto. O trecho aqui transcrito é o capítulo 37 e parte do 38. O narrador, Encólpio, pergunta ao seu vizinho de mesa durante o banquete, quem seria a mulher que vai e vem pela sala, e recebe uma resposta que procuraremos traduzir, mantendo, dentro do possível, o seu estilo:

Esta é Fortunata, a mulher de Trimalcião, que conta o dinheiro às arrobas. E antes, o que pensas que tenha sido? Não o leves a mal, mas não terias aceito de suas mãos nem um pedaço de pão. Mas agora ela entrou no céu, sem mais nem menos, e é tudo para Trimalcião. Enfim, se ela lhe disser em pleno meio-dia que é de noite, êle acredita. Esse aí nem sabe quanto tem, de tão rico que é; mas ela, a tratante, cuida de tudo, e até onde menos se espera. Ela não bebe, é parca, de bom conselho, mas também tem má língua, uma verdadeira péga. De quem gosta, gosta, e de quem não gosta, não gosta mesmo. Esse Trimalcião tem terras até onde voam os falcões, incontáveis milhões. No porão do seu zelador há mais dinheiro do que outra gente tem como fortuna. E os escravos! Eu acredito que nem a décima parte dêles chega a ver o seu senhor. Enfim, ao lado dêsse aí, todos êstes basbaques podem fechar o bico. E não penses que êle precisa comprar alguma coisa: é tudo produção própria: lã, cêra, pimenta — e se quisesses leite de galinha, encontrarias. Enfim, pareceu-lhe que não tinha bastante produção própria de boa lã; comprou, então, carneiros de Tarento, e os rabeou no seu rebanho... Já vês quantas almofadas há por aqui; não há nenhuma que não esteja recheada com lã purpúrea ou escarlate: tanta é a felicidade dêste homem. E também os seus colibertos não devem ser desprezados. Eles já têm com que viver... Estás vendo aquêle ali atrás? Hoje êle tem os seus oitocentos mil. E começou com nada. Não faz tempo que carregava lenha. Mas segundo dizem — eu nada sei, só me contaram — êle pegou um incubo dormindo e achou um tesouro. Bem, eu não sou invejoso, quando um deus dá... Aliás, êle acaba de ser liberto e está cheio de ares (?). Faz pouco, êle ofereceu sua casa em aluguel com um anúncio que dizia assim: "C. Pompéio Diógenes aluga sua casa desde o dia 1º de julho; êle acaba de comprar um palacete". E esse outro, que está no lugar do liberto, como estava bem! Não quero falar mal dêle, já teve um milhão, mas as coisas foram mal, e hoje não creio que lhe pertençam nem os seus cabelos...

A resposta, que continua assim por um bom tempo, acaba sendo bastante minuciosa. Não só a mulher pela qual Encólpio perguntara, é descrita, mas também o anfitrião e vários comensais, e além do mais, quem fala se retrata também a si próprio — a sua linguagem e a escala de valores que utiliza dão uma clara idéia de sua personalidade. A linguagem é o jargão ordinário, algo pastoso de um comerciante urbano carente de instrução, cheio de frases feitas (*nummos modio metitur, ignoscet*

mihi genius tuus, noluisse de manu illius panem accipere, in caelum abiit, topanta est, ad summam — ter-se-ia de copiar quase tudo) — e é apresentada com aquêle acento sangüíneo, que exprime emoções vivas, mas triviais: assombro, admiração, protesto, encolhimento de ombros, presunção — em resumo, na sua forma verbal, as *tam dulces fabulae*, como são chamadas logo mais, delatam inconfundivelmente o que são, isto é, bisbilhotice ordinária, ainda que boa parte do seu conteúdo possa ser verdade; delatam também quem é o homem que as profere, isto é, alguém que encaixa perfeitamente no meio que descreve. Isto é também atestado pelas suas escalas de valores. Pois, sem lugar à menor dúvida, tôdas as suas palavras estão baseadas na certeza de que a riqueza é o supremo bem, quanto mais, melhor (*tanta est animi beatitudo*); de que não há outro bem nesta vida afora a fartura de mercadorias da melhor qualidade e o seu gôzo mais ordinário e que, evidentemente, todo homem age neste sentido, à procura do seu proveito material. E com tudo isto, êle mesmo não é senão um homem de baixa ou média posição, que admira sinceramente os ricos. Assim, o bom homem não descreve sômente Fortunata, Trimalcião e os seus comensais, mas ao mesmo tempo, e sem sabê-lo, a si próprio. Êle tem, sem dúvida, como vemos, um ponto de vista um tanto unilateral, fala também mais segundo os seus sentimentos, e em associações, do que logicamente, mas fala circunstanciadamente e, por assim dizer, plásticamente — não faz das tripas coração e fala tudo o que vem ao caso. Não deixa nada no escuro, chocalha tudo o que tem a chocalhar; como no caso de Homero, uma luz clara e uniforme derrama sôbre homens e objetos; êle tem, como Homero, vagar suficiente para a modelagem; o que diz é unívoco, e nada de recôndito ou escondido permanece tácito.

Evidentemente, também existem diferenças importantes com a maneira de Homero. Em primeiro lugar, a modelagem é completamente subjetiva; pois o que nos é apresentado não é porventura o círculo de Trimalcião como realidade objetiva, mas como imagem subjetiva, tal como se apresenta na cabeça daquele comensal que, entretanto, também faz parte do círculo. Petrónio não diz isto é assim, — mas deixa que um eu, que não é idêntico a êle, nem ao fingido narrador Encólpio, lance o holofote de seu olhar sôbre os comensais — um processo extremamente artístico, perspectivo, uma espécie de dupla reflexão, que, naquilo que se conserva da literatura antiga, não me atrevo a dizer que seja única, mas é, sem dúvida, muito rara. A forma exterior dêste emprêgo da perspectiva não é, de forma alguma, nova, pois é claro que em tôda a literatura antiga as personagens falam das suas experiências e impressões. Mas isto não é senão uma forma de exposição, tratada por demais objetivamente, como no caso dos relatos de Ulisses ante os feácios ou de Eneas ante Dido, ou se trata da tomada de posição de alguém perante homens ou acontecimentos que o atingem diretamente, nos limites de uma ação, onde, portanto,

o subjetivo é inevitável e, também, naturalmente carente de artifício. Aqui, porém, trata-se do mais aguçado subjetivismo, que é ainda salientado pela linguagem individual, por um lado — por outro trata-se de uma intenção objetiva, pois a intenção visa a descrição objetiva dos comensais, inclusive de quem fala, através de um processo subjetivo. Este processo leva a uma ilusão mais sensível e concreta da vida, na medida em que um dos convidados descreve os comensais, um grupo ao qual êle pertence interior e exteriormente; o ponto de vista é introduzido no próprio quadro, êste ganha em profundidade, e a luz que o ilumina parece provir de algum dos seus cantos. Não é de forma diferente que trabalham os escritores modernos, como Proust, só que mais conseqüentemente também dentro do trágico e do problemático, do que falaremos logo mais. O procedimento de Petrónio é, portanto, superlativamente artístico e, se êle não tiver tido precursores, genial. Os comensais são medidos com suas próprias escalas; estas escalas regram-se pela sua mera proferição, além de que a vilania dêstes novos-ricos fica iluminada da forma mais crua já pelo fato de que à sua própria mesa se fala nêles dêsse jeito. Na restante literatura satírica antiga certamente se encontram tentativas de uma técnica semelhante — não conheço, porém, um exemplo semelhante de consciente concepção e perfeito acabamento.

Outra diferença importante com o procedimento homérico consiste no seguinte. É muito importante, para o comensal, salientar, na sua descrição, o que tôdas essas pessoas foram, em contraste com o que hoje são. *Et modo, modo quid fuit*, diz êle de Fortunata; *de nihilo crevit, e quam bene se habuit*, dos dois comensais. Também Homero gosta, como observamos antes, de intercalar a origem, o nascimento e a história pregressa das suas personagens. Mas os seus dados são de espécie totalmente diversa. Êles não nos levam ao evolutivo e mutante; ao contrário, conduzem-nos a um ponto de apoio fixo. O ouvinte grego, educado na genealogia e na mitologia, deve reconhecer a ascendência e a família da pessoa em questão, deve classificá-la desta maneira, da mesma forma como nos tempos modernos, num círculo fechado aristocrático ou da velha-burguesia, o recém-chegado é definido mediante dados acêrca da sua família paterna e materna. Com isto não se quer provocar tanto a impressão da mudança histórica, quanto, e muito mais, a ilusão de uma fundamentação firme e imutável da constituição social, ao lado da qual a mudança das personagens e do seu destino pessoal parece relativamente insignificante. Mas o nosso comensal tem em mente o que se modifica historicamente, os reveses da fortuna (e nisto, como em tudo o que fala, êle sente de forma idêntica à dos seus semelhantes). Para êle o mundo está em constante movimento; nada é seguro, mas, mais do que nada, o bem-estar e a posição social são extremamente instáveis. O seu senso histórico é unilateral, pois só gira em tórno da posse de dinheiro, mas é autêntico. (Também os outros comensais falam repetidamente da instabilidade da vida). O vaivém da

posse é aquilo que lhe interessa na vida, e o que lhe ensinou, a êle e aos seus semelhantes, a desconfiar de tôda estabilidade. Agora mesmo era-se ainda escravo, carregador, prostituto — podia-se ser chicoteado, vendido; expulso — e de repente encontra-se no luxo mais desmedido, como rico latifundiário e especulador — e amanhã tudo isto poderia acabar de nôvo. É claro que êle pergunta: *et modo, modo quid fuit?* Não é, ou não é sòmente inveja e malquerença, o que fala nêle — no fundo êle até que é bastante bonachão — mas é o seu mais verdadeiro e mais profundo interêsse. Ora, sabemos que as mudanças da fortuna têm um lugar muito importante na literatura antiga em geral e que também a ética filosófica se fundamentou freqüentemente nelas. Mas, por estranho que pareça, estas mudanças só poucas vêzes transmitem, em outros casos, a impressão da vida histórica. Aparecem, ou bem na tragédia, em forma de destino singular e prodigioso, ou bem na comédia, como resultado de uma conjunção totalmente extraordinária de circunstâncias especiais; quer se trate do rei Édipo, alcançado pela maldição predita há tanto tempo e impelido para a mais espantosa das misérias, quer da pobre rapariga ou do escravo, que se revelam como os filhos de um rico homem, outrora seqüestrados ou perdidos num naufrágio, de modo que podem, sem mais outra, contrair as núpcias por êles desejadas; em ambos os casos acontece algo extraordinário, algo especialmente preparado, que cai fora da marcha normal das coisas e que unicamente atinge a um só ou a uns poucos, enquanto o resto do mundo parece persistir na imobilidade e na mera contemplação do extraordinário acontecimento. Na arte literariamente imitativa da Antigüidade, a mudança da sorte tem quase sempre a forma de um destino que irrompe de fora num âmbito determinado, não resultante da movimentação interior do mundo histórico — enquanto que, é claro, a literatura gnomológica popular visa as mudanças de fortuna de cada um, em cada situação, mas só as apresenta em forma teórica. As observações sentenciosas acêrca das mudanças da sorte terrena são freqüentes também no banquete de Trimalcão e, por outro lado, na alusão do comensal ao incubo, persiste ainda algo da tendência de atribuir as mudanças de fortuna a especiais intervenções externas. Mas o que predomina na obra de Petrónio é a visão mais prática e terrena, e, portanto, intrinsecamente histórica, das mudanças do destino. De forma extremamente prática e terrena Trimalcão informa acêrca da origem da sua fortuna, e também em outros momentos encontramos coisas semelhantes; o que transmite a sensação de história interior é, contudo, e antes de mais nada, o caráter seriado. Não só um ou só uns poucos são atingidos por um destino singular e extraordinário, enquanto o resto do mundo persiste na imobilidade; senão que só no discurso do vizinho de mesa já são quatro pessoas que nadam nas mesmas águas, que se dedicam à mesma espécie de variável caça à sorte, sendo que todos têm um destino semelhante, mas diferente para cada um dêles, e, com tôda a sua movimentação, extremamente ordinário e comum. E por trás das quatro pessoas descritas, vê-se a mesa tôda, e de cada

um dos seus membros pode-se supor que leva uma vida semelhante, descritível de forma semelhante. E por trás dêles, novamente, a fantasia põe todo um mundo de existências semelhantes, de tal forma que surge um quadro econômico-histórico extremamente animado, um sobe-e-desce constantemente impulsionado de dentro, que eleva e rebaixa os caçadores da sorte, que correm atrás da riqueza e do tolo gôzo da vida. É fácil compreender que uma sociedade de comerciantes da mais baixa extração se presta muito especialmente para esta forma de representação, para esta visão das coisas — nela espelham, do modo mais claro, os altos e baixos dos acontecimentos, sem que nada de sólido segure o fiel da balança; pois êles não têm, internamente, tradição alguma, nem externamente qualquer apoio; sem dinheiro, nada são. Neste sentido, dificilmente há, na literatura antiga, outro trecho que mostre tão fortemente êste movimento histórico interno.

E assim chegamos a uma terceira, e talvez à mais importante diferença diante do estilo homérico, e também, à peculiaridade talvez mais significativa do banquete de Trimalcião: aproxima-se mais da moderna representação da realidade do que tudo o mais que ficou conservado da Antigüidade, e não, precisamente, em primeira linha, devido à ordinária baixeza do assunto, mas sobretudo pela fixação exata, nada esquemática, do meio social. As pessoas que se reúnem em casa de Trimalcião são *parvenus* libertos meridionais do século I. Têm as suas idéias e falam, quase sem estilização literária alguma, a sua linguagem. É difícil encontrar isto em outro lugar. A comédia reproduz o meio social de maneira muito mais esquemática e geral, muito menos definida espacial e temporalmente. Apenas proporciona indícios sobre a fala individual das personagens. Na sátira conservou-se certamente bastante coisa que segue o mesmo sentido, mas a representação não é tão amplamente disposta, senão antes moralista; tende mais à crítica de alguma característica viciosa ou ridícula. O romance, finalmente, *fabula milesiaca*, gênero ao qual pertence, no fim das contas, a obra de Petrónio, está, em outros fragmentos ou obras que conservamos, tão fortemente carregado de elementos mágicos, aventureiros, mitológicos e, sobretudo, eróticos, que de maneira alguma pode ser considerado uma imitação da vida quotidiana de então — sem falar da estilização irreal e retórica da linguagem. O que mais se aproxima da representação ampla, verdadeiramente quotidiana da existência, é algo da literatura alexandrina; talvez as duas mulheres do festim de Adônis, em Teócrito, ou o processo do alcoviteiro, de Herodas. Mas também êstes dois trechos — composições em verso — são, com respeito ao realismo, à infra-estrutura sociológica, mais brincalhões e mais estilizados, na linguagem, do que Petrónio. Êste fixa sua ambição artística, como um realista moderno, na imitação não estilizada de um meio quotidiano contemporâneo qualquer, com sua infra-estrutura social, deixando que as pessoas falem seu próprio jargão. Com isto êle atinge o limite extremo que o realismo antigo con-

quistou; se êle foi o primeiro e o único a fazê-lo, até que ponto foi talvez precedido pelo mimo romano — isto pode ficar de lado neste momento.

Se Petrónio mostra o limite extremo até o qual chegou o realismo antigo, também pode ser visto na sua obra, aquilo que êste realismo não podia ou não queria dar. O banquete é uma obra de caráter puramente cômico. As pessoas que nêle aparecem individualmente, assim como as ligações do conjunto, são mantidas conscientemente e de forma unitária no mais baixo dos estilos, tanto na expressão lingüística, quanto no tratamento; e com isto liga-se necessariamente o fato de que todo o problemático — tudo o que, seja psicológica, seja sociologicamente, possa lembrar complicações sérias ou até trágicas — deva ser afastado: destruiria o estilo pelo seu excessivo pêso. Pensemos, aqui, um instante, nos autores realistas do século XIX, Balzac ou Flaubert, Tolstoi ou Dostoievski. O velho Grandet (*Eugénie Grandet*) ou Fedor Pavlovitch Karamasov não são meras caricaturas, como Trimalcião, mas formidáveis realidades, que devem ser levadas muito a sério, emaranhados em trágicos conflitos, trágicos até êles próprios, ainda que sejam também grotescos. Na literatura moderna, qualquer personagem, qualquer que seja o seu caráter ou a sua posição social, qualquer acontecimento, seja fabuloso, político ou limitadamente caseiro, pode ser tratado pela arte imitativa de forma séria, problemática e trágica, e isto geralmente acontece. Na Antigüidade isto é totalmente impossível. Não obstante existam, na poesia pastoril ou amorosa algumas formas intermediárias, no conjunto vigoram as regras da separação dos estilos, que já tocamos no primeiro capítulo da nossa pesquisa: tudo o que corresponde à realidade comum, todo o quotidiano só pode ser apresentado de forma cômica, sem aprofundamento problemático. Isto, porém, fixa estreitos limites para o realismo; e se considerarmos a palavra realismo mais rigorosamente, devemos dizer: não poderá ser literariamente levado a sério qualquer ofício, qualquer posição social quotidiana — comerciantes, artesãos, camponeses, escravos —, qualquer cenário quotidiano — casa, oficina, loja, campo —, qualquer costume quotidiano — casamento, filhos, trabalho, alimentação — numa palavra, o povo e sua vida. Relaciona-se com isto também o fato de não serem mostradas nitidamente, no realismo antigo, as forças sociais que constituíam a base das circunstâncias apresentadas a cada caso; isto só poderia acontecer nos limites do problemático levado a sério; mas, como as personagens nunca abandonam o terreno do cômico, a sua relação com a coletividade não pode ser senão uma acomodação habilidosa ou uma singularização grotesca e reprovável; o indivíduo representado de forma realista nunca tem, no último dos casos, razão perante a sociedade, e esta aparece como instituição dada, sem necessidade de explicação quanto à sua origem e aos seus efeitos, permanente e imutável pano de fundo de cada acontecimento. Isto também mudou muito nos tempos mais recentes. Para a literatura realista antiga, a sociedade

não existe como problema histórico, mas, na melhor das hipóteses, como problema moral, e, além do mais, o moralismo se refere muito mais aos indivíduos do que à sociedade. A crítica dos vícios e das excrescências, por mais que sejam muitas as pessoas retratadas como viciosas ou ridículas, coloca o problema de forma individual, de modo que a crítica da sociedade nunca leva ao desvendamento das forças que a movem. Portanto, também por trás de toda a engrenagem que Petrónio nos apresenta, nada se torna sensível que nos deixe compreender as coisas a partir das suas ligações econômico-políticas, e o movimento histórico, do qual falamos acima, não é senão um movimento de superfície. Naturalmente, não achamos que Petrónio devesse inserir no seu banquete um estudo de economia política. Ele nem precisaria ter ido tão longe como Balzac, que no seu romance recém-mencionado, *Eugénie Grandet*, descreve a origem da fortuna de Grandet de tal maneira que ela espelha toda a história francesa, desde a Revolução até a Restauração. Teria sido suficiente uma ligação totalmente assistemática, mas constante e consciente, com os acontecimentos e as circunstâncias do tempo. Os modernos Petrónios ligam a descrição dos traficantes de mercado-negro, por exemplo, à inflação posterior à primeira guerra mundial ou a outros conhecidos tempos críticos. Já Thackeray, ainda que se desenvolva mais de forma moralista do que propriamente histórica, liga o seu grande romance ao pano de fundo da época napoleônica e pós-napoleônica. Nada disto pode ser encontrado em Petrónio. Quando se fala, por exemplo, dos preços dos produtos alimentícios (44), de outras situações urbanas (44, 45 e *passim*), da história da vida ou da fortuna dos comensais (além do trecho que mencionamos, sobretudo 57 e 75 s.), falta toda alusão a um lugar determinado, a um tempo determinado, a uma determinada situação político-econômica. Certamente, é claro que se trata de uma cidade do sul da Itália nos primeiros tempos do Império. Podemos comprová-lo facilmente; o moderno estudioso da história econômica pode aproveitar as indicações como material, e os contemporâneos é claro que também o reconheciam, possivelmente com maior facilidade do que nós. Mas Petrónio não faz questão nenhuma do aspecto histórico da sua obra. Se ele o tivesse feito, se ele tivesse ligado as diferentes circunstâncias e os diferentes acontecimentos com situações político-econômicas determinadas dos primeiros tempos do Império, teria surgido aos olhos do leitor um pano de fundo histórico, que teria sido completado pela memória — teria resultado uma profundidade histórica, ao lado da qual o pessimismo de Petrónio, do qual falamos acima, parece mera superfície; então poder-se-ia falar realmente, e não só relativamente, de movimentação histórica. Mas isto teria explodido o estilo, dentro do qual Petrónio pretendia se manter, e não teria sido possível sem uma idéia, que lhe era inacessível: a idéia das “forças” históricas. Tal como é o movimento, não obstante toda a sua vivacidade, permanece dentro dos limites do próprio quadro, atrás do qual nada se move, o mundo fica quieto. É, sem dúvida, nitidamente uma pintura da época, mas o tempo se apre-

enta como se tivesse existido sempre imutadamente assim, como ele aparece aqui e agora, com senhores que deixam aos escravos, que satisfazem seus gostos sexuais, grande parte das suas fortunas, com imensos lucros, que podem ser obtidos no comércio, e assim por diante. O condicionamento temporal, ou a historicidade de todas estas circunstâncias, não interessam, como tais, nem a Petrónio, nem aos seus leitores antigos; só nós os constatamos e os modernos estudiosos da história econômica tiram dali as suas conclusões.

Aqui, porém, topamos com uma questão fundamental e muito difícil. Se a literatura antiga não pôde representar a vida quotidiana de maneira séria, problemática e inserida num pano de fundo histórico, mas somente foi capaz de fazê-lo em estilo baixo, cômico ou, na melhor das hipóteses, idílico, estaticamente e sem história, isto implica não somente um limite do seu realismo, mas também, e sobretudo, uma limitação da sua consciência histórica. Pois, precisamente nas circunstâncias espirituais e econômicas da vida quotidiana manifestam-se as forças que se encontram na base dos movimentos históricos; estes últimos, sejam guerreiros ou diplomáticos, ou referentes à constituição interna do estado, são somente o resultado último de modificações da profundidade quotidiana.

Observemos, neste contexto, um trecho da historiografia antiga; escolho um texto temporalmente não muito longínquo do banquete, e que representa ele próprio um movimento revolucionário em profundidade, o começo da rebelião das legiões germânicas após a morte de Augusto, nos *Anais* de Tácito, capítulo XVI e seguintes do livro primeiro. Diz assim:

Hic rerum urbanarum status erat, cum Pannonicas legiones seditio incessit, nullis novis causis, nisi quod mutatus princeps licentiam turbarum et ex civili bello spem praemiorum ostendebat. Castris aestivis tres simul legiones habebantur, praesidente Iunio Blaeso, qui fine Augusti et initiis Tiberii auditis ob iustitium aut gaudium intermiserat solita munia. Eo principio lascivire miles, discordare, pessimi cuique sermonibus praebere aures, denique luxum et otium cupere, disciplinam et laborem aspernari. Erat in castris Percennius quidam, dux olim theatralium operarum, dein gregarius miles, procax lingua et miscere coetus histrionali studio doctus. Is imperitos animos et, quatenus post Augustum militiae condicio, ambigentes impellere paulatim nocturnis colloquiis aut flexo in vespem die et dilapsis melioribus deterrimum quemque congregare. Postremo promptis iam et aliis seditiois ministris, velut contionabundus interrogabat, cur paucis centurionibus, paucioribus tribunis in modum servorum oboedirent. Quando ausuros exposcere remedia, nisi novum et adhuc nutantem principem precibus vel armis adirent? Satis per tot annos ignavia peccatum, quod tricena aut quadragena stipendia senes et plerique truncato ex vulneribus corpore tolerent. Ne dimissis quidem finem esse militiae, sed aput vexillum tendentes alio vocabulo eosdem labores perferre. Ac si quis tot casus vita superaverit,

trahi adhuc diversas in terras, ubi per nomen agrorum uligines paludum vel inculca montium accipiant. Enimvero militiam ipsam gravem, infructuosam: denis in diem assibus animam et corpus aestimari: hinc vestem arma tentoria, hinc saevitiam centurionum et vacationes munerum redimi. At Hercule verbera et vulnera, duram hiemem, exercitas aestates, bellum atrox aut sterilem pacem sempiterna. Nec aliud levamentum, quam si certis sub legibus militia iniretur: ut singulos denarios mererent, sextus decimus stipendii annus finem adferret: ne ultra sub vexillis tenerentur, set isdem in castris praemium pecunia solveretur. An praetorias cohortes, quae binos denarios acceperint, quae post sedecim annos penatibus suis reddantur, plus periculorum suscipere? Non obtrectari a se urbanas excubias; sibi tamen apud horridas gentes e contuberniis hostem aspici. — Adstrepebat vulgus, diversis incitamentis, hi verberum notas, illi canitiem, plurimi detrita tegmina et nudum corpus exprobrantes...

*
 Assim estavam as coisas em Roma, quando eclodiu nas legiões panônicas uma rebelião, não por qualquer causa nova, mas porque a mudança do trono parecia prometer oportunidade para um levantamento e uma possível guerra civil, esperanças de ganhos. Lá estavam, no mesmo quartel de verão, três legiões, cujo comandante, Júnio Blaeso, ao saber a notícia da morte de Augusto e da entronização de Tibério, ordenou a interrupção dos costumeiros trabalhos, devido aos dias de luto e de festa. Com isto, a tropa saiu da ordem e da obediência; começou a dar ouvido a discursos subversivos, a desejar uma vida confortável e ociosa, a se opor à disciplina e ao trabalho. Estava no acampamento um certo Percênio, que antes tinha sido chefe de uma claqué teatral, agora soldado raso; possuía uma língua procaz e, graças ao seu antigo ofício, uma certa habilidade em dirigir multidões. Este começou a incitar os homens inexperientes, que se preocupavam acêrca da situação do ofício de soldados após a morte de Augusto, em reuniões noturnas, ou também ao entardecer, quando os mais inteligentes já se tinham dispersado, e os piores se reuniam ao seu redor. Finalmente, quando já se tinha achado uma certa quantidade de outros agentes da sedição, êle ordenou uma reunião geral, como se fôsse comandante em chefe, e dirigiu aos soldados as seguintes perguntas: por que obedeciam como escravos a um pequeno número de centuriões e um número ainda menor de tribunos? Quando se atreveriam a impor uma melhora da sua situação, se não agora, quando podiam exercer sôbre o nôvo príncipe, ainda inseguro na sua posição, uma pressão, mediante exigências e ameaças armadas? Tinha-se suportado, por covardia, durante demasiado tempo, que se estivesse obrigado a servir durante trinta ou quarenta anos, até a velhice, e amiúde com o corpo mutilado por feridas. Mesmo após a baixa, o serviço não teria acabado, pois iriam para a reserva e teriam de servir do mesmo jeito, sob outro nome. E mesmo quando algum suportasse tantas fadigas, êle seria enviado a países longínquos, onde receberia pântanos ou terrenos montanhosos incultos para lavar. O próprio serviço militar seria esgotador e mal pago: corpo e alma valiam dez asses ao dia; e disto, seria ainda necessário pagar as vestimentas, as armas e as cabanas, e ainda pagar subornos para se livrar das perseguições dos centuriões e

ganhar alguns dias de licença. E para cúmulo, alternavam-se quotidianamente golpes e feridas, duros invernos e pesados verões, a cruel guerra e a estéril e sempiterna paz. E para tudo isto não haveria outra solução, senão a fixação de condições para a prestação do serviço militar: o jornal deveria ser de um denário, o tempo de serviço deveria ser limitado a dezesseis anos; além disto, não deveriam ser colocados na reserva, mas a sua provisão deveria ser-lhes paga no próprio acampamento, em dinheiro. Ou seria que as coortes pretorianas, às quais tinha sido então concedida uma paga de dois denários e que ficavam livres após dezesseis anos de serviço, estavam expostas a maiores perigos? Longe dêle a idéia de pretender apoquentar a notória importância da guarnição de Roma; contudo, viviam entre selvagens e podiam ver o inimigo do próprio acampamento...

A multidão tributou ruidoso aplauso; cada um lembrou das suas queixas; êste mostrava as marcas dos açoites, aquêle seu cabelo acinzentado, os mais, as roupas rasgadas e os corpos nus...

*
 À primeira vista parece que êste texto daria expressão, de maneira extremamente severa, a um movimento das camadas mais baixas, com exata representação dos motivos prático-quotidianos, do pano-de-fundo econômico e dos verdadeiros acontecimentos na sua eclosão. As queixas dos soldados, da maneira como são expostas no discurso de Percênio — serviço demasiado longo e pesado, paga insuficiente, deficiente provisão para a velhice, corrupção, inveja da melhor posição das tropas metropolitanas — são apresentadas com uma vivacidade e plasticidade raras até em historiadores modernos — Tácito é um grande artista, em cujas mãos as coisas se tornam penetrantes e vivas. O suposto historiador moderno teria procedido de modo muito mais teórico (e, possivelmente, mais papelório); nesta ocasião, não teria feito Percênio falar, mas teria feito uma investigação objetiva e documentada das condições salariais e previdenciais, ou teria remetido o leitor a uma investigação semelhante, que se encontraria em outro lugar da sua obra ou da obra de um colega; a seguir, teria discutido a legitimidade das exigências, teria feito uma retrospectiva acêrca da política governamental posterior nesse setor, e assim por diante. Tudo isto, Tácito não faz, e o hodierno historiador da Antigüidade vê-se na necessidade de reorganizar totalmente o material que os historiadores antigos lhe oferecem, complementando-o por meio de inscrições, descobertas arqueológicas e tôda espécie de testemunhos mediatos, para poder utilizar a sua maneira de ver as coisas. Tácito só traz as queixas e as exigências dos soldados, que lançam uma luz sôbre a sua situação quotidiana e objetiva, sômente como uma declaração do cabecilha Percênio. Êle não acha necessário discuti-las, perguntar se e em que medida eram justificadas; explicar como a situação dos soldados romanos se tinha transformado, por exemplo, desde a República, ou coisas semelhantes. Tudo isto não lhe parece digno de ser tratado e, evidentemente, êle podia contar com que também os seus leitores não sentiriam falta de nada disto. Ainda mais. Êle desvaloriza de antemão as informações

objetivas acêrca das causas do levantamento, que apresenta como discurso de um cabecilha, na medida em que não os discute mais adiante, pois já no princípio expõe a verdadeira causa do motim de maneira puramente moralista: *nullis novis causis, nisi quod mutatus princeps licentiam turbarum et ex civili bello spem praemiorum ostendebat*. Não é possível dizê-lo de maneira mais pejorativa. Na sua opinião, tudo não passa de insolência plebéia e de falta de disciplina; a culpa é da interrupção do serviço costumeiro (estão ociosos, por isto gritam, diz Faraó dos judeus); deve-se ter cautela para não atribuir à palavra *novis*, porventura, o reconhecimento da justificação de velhas queixas; nada está mais longe das intenções de Tácito. Ele salienta, uma e outra vez, que são só os piores indivíduos os que se prestam, de início, ao movimento sedicioso; pelo líder Percênio, ex-chefe da claqué teatral, com o seu *histrionale studium*, que faz como se fôsse general (*velut contionabundus*), êle nutre o mais profundo desprezo.

Evidencia-se, portanto, que a grande vivacidade de Tácito na apresentação das queixas e exigências dos soldados não se baseia, de maneira alguma, na compreensão destas exigências. Isto poderia ser explicado, naturalmente, a partir da sua peculiar posição, conservadora e aristocrática; uma legião em revolta não é, para êle, mais do que uma massa sem lei; um soldado raso no papel de chefe rebelde escapa a tôda classificação de direito público, pôsto que mesmo nos tempos revolucionários da história romana, os mais radicais revolucionários podiam perseguir os seus fins sômente incluindo-se na carreira burocrática. Outrossim, a crescente força das tropas, que já fôra ameaçadora durante as guerras civis, e que mais tarde destruiria tôda a estrutura do estado, deve tê-lo deixado muito apreensivo. Mas esta explicação não é suficiente. Pois êle não só não tem compreensão, mas também não tem o mínimo interêsse objetivo pelas exigências; êle não polemiza objetivamente contra elas, nem se dá ao trabalho de demonstrar que sejam injustificadas. Ao contrário, algumas considerações puramente morais (*licentia, spes praemiorum, pessimus quisque, inexperti animi*) bastam-lhe para tirar-lhes tôda força desde o princípio. Ora, se no seu tempo tivessem existido mentalidades opostas, que tivessem observado as ações dos homens de um ponto de vista mais social, mais baseado na história do desenvolvimento, Tácito ter-se-ia visto obrigado a considerar a sua colocação de problemas — do mesmo modo que, no nosso passado imediato, o político conservador também se viu obrigado a tomar em consideração ou, pelo menos, a tratar polêmicamente a colocação dos problemas políticos dos seus opositores socialistas, o que, freqüentemente, exigia uma exata penetração nos mesmos. Tácito não tinha necessidade disto, pois não podia haver tais adversários. Na Antigüidade não existiu uma pesquisa histórica profunda, que tratasse metódicamente do desenvolvimento dos movimentos sociais e espirituais. Isto já foi notado, de passagem, por pesquisadores modernos, tais como Norden, na sua *Antike Kunstprosa* (II, 647), que escreve: "... devemos considerar que

a historiografia antiga não atingiu nunca, nem nunca se propôs uma representação das idéias gerais, das idéias que impulsionam o mundo". — E Rostovtzeff, no seu livro sôbre sociedade e economia no Império Romano (edição alemã, I, 78), escreve: "Os historiadores não se interessam pela vida econômica do Império." Estas duas manifestações, escolhidas ao acaso, não parecem ter muito em comum, à primeira vista, mas o que elas exprimem remete à mesma peculiaridade da maneira antiga de ver os acontecimentos: ela não vê as forças, mas sômente vícios e virtudes, êxitos e erros; a sua maneira de colocar os problemas não é espiritual nem materialmente histórico-evolutiva, mas moralista. Isto está, porém, na mais exata das relações com a concepção geral, que se manifesta na separação dos estilos entre o trágico-problemático e o realista; ambas baseiam-se num mêdo aristocrático diante do devir que se realiza na profundidade, e que é sentido como sendo vil, orgiástico e carente de lei. Todavia, limitados pelas fronteiras dos nossos temas e do nosso conhecimento, devemos contentar-nos com algumas observações da ordem das ciências humanas, que importam, aqui, para a nossa intenção. A espécie moralista e amiúde, ainda, estritamente cronológica da historiografia, que trabalha com categorias de ordem imutáveis, não pode produzir formações conceituais sintético-dinâmicas, como as que empregamos hoje. Conceitos como "capitalismo industrial" ou "economia de plantações", que são sínteses de características objetivas, mas que também são aplicáveis especialmente a determinadas épocas, e, por outro lado, conceitos como Renascimento, Iluminismo, Romantismo, que, antes de mais nada, significam épocas, mas que são também sínteses objetivas e que, às vêzes, são também aplicáveis a épocas diferentes daquelas que originalmente distinguíam, modelam as manifestações no seu movimento; perseguem-se as suas características na sua aparição, inicialmente isolada e, logo, aglomerada numa difusão cada vez mais densa e, finalmente, no seu refluxo, na sua transformação e no seu desaparecimento, e é essencial em tôdas estas formações conceituais que o seu devir e transformar-se, ou seja, a noção evolutiva, já seja pensada conjuntamente com elas. Em oposição, as formações conceituais moralistas ou, até, políticas da Antigüidade (aristocracia, democracia, etc.) são imagens modelares fixadas *a priori*, e de Vico a Rostovtzeff, todos os modernos pesquisadores estão empenhados em dissolvê-las, em chegar à forma prática, compreensível pelo nosso pensamento, forma que se oculta sempre atrás delas, e que só podemos alcançar mediante a pesquisa e a reordenação das características. Na página da obra de Rostovtzeff que abri para controlar a citação acima, a primeira frase diz assim: "Todavia, coloca-se o problema de como explicar a presença de uma quantidade relativamente grande de proletários na Itália." Uma frase como esta, a colocação de semelhante pergunta, seria inimaginável num autor antigo. Ela vai além dos movimentos do primeiro plano e procura as modificações dos acontecimentos histórico-evolutivos que lhe interessam, as quais nenhum autor antigo percebeu ou chegou a colocar em contexto

sistemático algum. Se abrimos, por exemplo, a obra de Tucídides, encontramos, ao lado do relato contínuo dos acontecimentos do primeiro plano, nada além de considerações de conteúdo estático-apriorístico-moral, acerca, talvez, do caráter humano ou do destino, as quais, ainda que sejam aplicadas em cada caso a uma situação determinada, não deixam de ter, em si, valor absoluto.

Voltemos a nosso texto de Tácito. Se êle não se interessava, de maneira alguma, pelas reivindicações dos soldados e não tinha a menor intenção de enfrentá-las objetivamente, por que as exprime com tanta vivacidade no discurso de Percênio? Isto tem motivos puramente estéticos. Fazem parte do estilo da grande historiografia os grandes discursos que, na maior parte dos casos, são fictícios; servem para a evidenciação dramática (*illustratio*) do acontecimento, às vêzes também para a explicação de grandes pensamentos políticos ou morais: em qualquer caso, devem ser os ápices retóricos da exposição. Permite-se-lhes uma compenetração nos pensamentos daquele que é representado discursando, também um certo realismo, mas, em essência, são produtos de uma determinada tradição estilística, que era cultivada nas escolas dos retóricos; redigir discursos que êste ou aquêle teria dito nesta ou naquela grande ocasião histórica, era um exercício que estava na moda. Tácito é um mestre, e os seus discursos não são mera ostentação, mas estão realmente carregados do caráter e da situação do homem que é representado discursando; mas também êles são, antes de tudo, retórica. Percênio não fala a sua própria língua, mas o taciteico, extremamente comprimido, magnificamente disposto e altamente patético. Sem dúvida, nas suas palavras, que, aliás, estão em linguagem indireta, vibra a verdadeira agitação dos soldados rebeldes e do seu líder; só que, ainda que admitamos que Percênio fôsse um talentoso orador popular, nenhum discurso de propaganda revolucionária se comporta de maneira tão sucinta, aguda e ordenada; e não há o menor traço de gíria soldadesca (Tácito menciona um apelido popular, *Cedo alteram*, no capítulo 23). O mesmo vale para as palavras do soldado Vibuleno no capítulo 22, as quais são desvalorizadas como mentira já no capítulo seguinte; são por demais emocionantes, mas, também, retoricamente estilizadas no mais alto grau. Ainda que, como observa J. B. Hofmann no seu livro sobre a linguagem latina coloquial (Heidelberg, 1926, § 63), a anáfora muito empregada aqui (*quis fratri meo vitam, quis fratrem mihi reddit*), tivesse sido muito usada popularmente, não deixa aqui de ser o caso de um movimento retórico de estilo elevado e não da linguagem dos soldados. E esta é a segunda característica diferenciadora da historiografia antiga: ela é retórica. Moralismo e retórica conferem-lhe um alto grau de ordem, clareza e eficiência dramática; no caso dos romanos, junta-se a isto o seu amplo e unitário olhar sobre um vasto cenário, no qual se desenrolam os acontecimentos políticos e militares; a estas qualidades irmana-se ainda, nos grandes autores, um conhecimento realista do coração humano, baseado na experiência,

sensato, mas não mesquinho; às vêzes encontram-se até começos de explicação dos caracteres através da sua história pessoal, como na caracterização de Catilina por Salústio, e, sobretudo, na de Tibério por Tácito. Mas aqui está o limite. Moralismo e retórica são inconciliáveis com a compreensão da realidade como evolução de forças; a historiografia antiga não nos dá nem a história de um povo, nem a história da economia, nem a história do espírito; só de forma mediata podemos obtê-las dos fatos transmitidos. E, por mais enormemente diferentes que sejam os dois textos que consideramos, o discurso do vizinho de mesa, em Petrônio, e o levante dos soldados panônicos, em Tácito, ambos evidenciam os limites do realismo antigo e, com isto, também os da antiga consciência histórica.

Presumir-se-á que, para encontrar um exemplo antitético, onde êstes limites estejam ampliados, deverei considerar um texto moderno. Mas mesmo neste caso estão à minha disposição os textos da literatura judeo-cristã, aproximadamente contemporâneos de Petrônio e de Tácito. Escolho a história da negação de Pedro e sigo a redação de Marcos; as diferenças que apresentam os Sinópticos são insignificantes.

Após a prisão de Jesus — só êle foi detido e deixou-se que fugissem os que o rodeavam —, Pedro seguiu de longe os homens armados que levavam Jesus e atreveu-se a chegar até o pátio do palácio do sumo sacerdote onde, como se fôsse um curioso alheio aos fatos, ficou perto do fogo com os criados. Com isto, êle mostrou mais valentia que os outros; visto que pertencia ao séquito mais chegado ao detido, o perigo de ser reconhecido era muito grande; e de fato, enquanto está junto ao fogo, uma criada diz na sua cara que êle pertencia ao grupo de Jesus. Êle nega e tenta desaparecer despercebido de perto do fogo; possivelmente, porém, a criada observou isto, segue-o até o ante-pátio e repete a sua acusação, de modo que os circunstantes a ouçam; êle torna a negar, mas agora já chamou a atenção o seu dialeto galileu, e a situação começa a se tornar extremamente perigosa para êle. Como escapou dela não é contado; não é verossímil que se tivesse dado mais crédito à sua terceira pro-testação do que às duas primeiras; talvez a atenção dos circunstantes fôsse desviada por algum outro acontecimento; talvez existisse também a ordem de deixar em paz os acólitos do detido, enquanto não oferecessem resistência, de modo que bastou expulsar o suspeito.

À primeira vista já se percebe que aqui não se pode falar em divisão de estilos. A cena, que pela sua localização e personagens — considere-se especialmente o seu baixo nível social — é essencialmente realista, apresenta a mais profunda problematidade e tragicidade. Pedro não é uma figura de cena que serve somente para a *illustratio*, como os soldados Vibuleno e Percênio, que são apresentados como meros patifes e tratantes, mas é, no mais elevado e no mais profundo, no mais trágico dos sentidos, uma imagem do homem. Evidentemente, esta mistura dos campos estilísticos não implicará intenção artística alguma,

mas está baseada, primordialmente, no caráter dos escritos judeo-cristãos, manifestando-se com maior deslumbramento e evidência na encarnação de Deus num homem do mais baixo nível social, na sua peregrinação sobre a terra entre homens comuns e circunstâncias ordinárias e na sua paixão, ignominiosa segundo os conceitos terrenos, influenciando, evidentemente, da maneira mais decisiva, os próprios conceitos do trágico e do sublime, graças à grande difusão e repercussão que estes escritos encontraram em tempos posteriores. Pedro, a cujo próprio relato remontaria a narração, era um pescador de Galiléia, da mais simples origem e educação; as outras pessoas que intervêm na cena noturna no pátio da casa do grão-sacerdote são criadas e soldados. Pedro é convocado, da vulgar quotidianidade da sua vida, para desempenhar o mais portentoso dos papéis; aqui, a sua aparição, assim como tudo, aliás, o que tem a ver com a prisão de Jesus, não passa, no contexto histórico-universal do Império Romano, de um incidente provinciano, um acontecimento local sem qualquer significado, do qual ninguém, a não ser as pessoas imediatamente envolvidas, toma nota; contudo, como é considerável o mero fato, em relação à vida normalmente levada por um pescador do lago de Genesaret e que imensa oscilação pendular (Harnack empregou esta mesma expressão quando falava, certa vez, da cena da negação) realiza-se nele! Abandonou pátria e profissão, seguiu o seu Mestre a Jerusalém, foi o primeiro a reconhecê-lo como Messias; quando a catástrofe irrompeu, foi mais valente que os outros; não só foi daqueles que tentaram oferecer resistência, mas também, quando o milagre que certamente esperava não se deu, teve o impulso de seguir Jesus ainda uma vez. Só que se trata somente de um impulso, um seguir pela metade e temeroso, talvez motivado pela confusa esperança de ver realizar-se ainda o milagre pelo qual o Messias aniquilaria os seus inimigos. E visto que o seu seguir só é uma empreza levada até a metade, titubeante, temerosa e oculta, Pedro cai mais baixo do que os outros, que pelo menos não tiveram ocasião de negar Jesus; a êle acontece, como acreditava mais profundamente do que os outros, mas não com profundidade suficiente, o pior que pode acontecer a um crente recentemente fervoroso: teme pela sua pobre vida. E é de todo crível que, precisamente desta tremenda experiência, resultasse uma nova oscilação do pêndulo — desta vez, em sentido contrário, e ainda mais forte: do desespero e do remorso pela sua extrema arrenegação surgiu a prontidão para as visões, que contribuíram decisivamente para a constituição do cristianismo; só após esta experiência abre-se ante Pedro o sentido do advento e da paixão de Cristo.

Uma figura trágica de tal procedência, um herói de tal debilidade, mas que ganha de sua própria fraqueza a maior das forças, um tal vaivém do pêndulo, tudo isto é incompatível com o estilo elevado da literatura clássica antiga. Mas também a espécie e o cenário do conflito ficam totalmente fora dos limites da Antigüidade clássica. Olhando-se de fora, trata-se de uma ação policial e das suas conseqüências — desenvolve-se totalmente

entre pessoas do dia-a-dia, do povo. Coisa semelhante só é concebível na Antigüidade como farsa ou comédia. Por que não é assim, por que desperta a participação mais séria e significativa? Porque apresenta algo, que nem a poesia antiga nem a historiografia antiga jamais apresentaram: o surgimento de um movimento espiritual nas profundezas do povo comum, em meio aos acontecimentos ordinários e contemporâneos, que ganham, assim, uma significação que nunca lhes coube na literatura antiga. Acorda perante os nossos olhos “um nôvo coração e um nôvo espírito”. O que aqui é dito não se refere somente à negação de Pedro, mas a todos os acontecimentos que são narrados nos escritos do Nôvo Testamento. Nêles trata-se sempre da mesma questão, sempre do mesmo conflito, que se apresenta fundamentalmente a todo homem, e que é assim, aberto e infinito — o mundo todo entra em movimento por sua causa — enquanto que os enredos pelo destino e pela paixão, que a Antigüidade greco-romana conhece, interessam imediatamente só o indivíduo atingido. Só na relação mais geral, isto é, só porque somos seres humanos, ou seja, submissos ao destino e à paixão, sentimos “temor e compaixão”. Mas Pedro e as outras personagens dos escritos do Nôvo Testamento estão em meio a um movimento geral em profundidade, movimento que se limita, provisoriamente, quase que só a êles, e que só muito paulatinamente (na história dos Apóstolos já aparecem os inícios) avança para o primeiro plano histórico. Todavia, êste movimento pretende, já desde o princípio, ser aberto, concernente por igual e imediatamente a todos os homens e absorver em si todos os conflitos meramente pessoais. Aqui aparece um mundo que, por um lado, é reconhecível de maneira totalmente real e quotidiana, espacial e temporalmente; por outro lado, êste mundo é mexido em seus alicerces, modifica-se e renova-se perante os nossos olhos. Êste acontecer temporal, que se desenvolve em meio à vida quotidiana, é um acontecer revolucionário universal para o redator das escrituras do Nôvo Testamento, assim como o será mais tarde para todos os homens. Elucida-se como movimento, como força de eficiência histórica, pelo fato de que repetidamente é descrito o resultado dos ensinamentos da pessoa e do destino de Jesus sobre pessoas quaisquer. Quando ainda não é totalmente compreensível e exprimível qual a meta real do movimento (êle não é facilmente limitável e explicável na sua essência), já se descreve com abundância de exemplos o seu efeito impulsor, o seu fluir e refluir entre o povo. A um escritor grego ou romano nunca teria ocorrido descrever tão pormenorizadamente um tal assunto. Estes descrevem um movimento popular só como atitude diante de algum conjunto prático de acontecimentos, como, por exemplo, Tucídides faz com a atitude dos atenienses perante o plano de uma expedição à Sicília. Tal atitude é caracterizada globalmente como aprovatória, rejeitante, titubeante ou, até, tumultuosa, da maneira como seria vista, por assim dizer, por um espectador que a olhasse de cima; nunca, porém, poderia acontecer que as reações de tão diferente natureza em tantas

personagens de extração popular se convertessem em tema central da representação. Aquilo que os Evangelhos e a história dos Apóstolos descrevem em longos trechos dos seus conteúdos, o que se reflete também muito amiúde nas epístolas de Paulo, é, muito evidentemente, o surgimento de um movimento em profundidade, o desfaldar-se de forças históricas. É essencial que, com isto, apareçam grandes quantidades de pessoas quaisquer, pois só em muitas pessoas de toda classe é possível dar vida a tais forças históricas, nos seus efeitos de fluxo e refluxo. Como quaisquer, entendemos pessoas das mais diversas origens sociais, profissionais e econômicas, que devem o seu lugar na apresentação somente ao fato de serem atingidas, por assim dizer, casualmente pelo movimento histórico e verem-se obrigadas, assim, a assumir uma determinada atitude diante dele. Desta maneira, a antiga convenção estilística cai por si só, pois a atitude da pessoa atingida não pode ser representada, em cada caso, senão com a mais profunda seriedade. Um pescador, um publicano, um jovem rico qualquer, uma samaritana qualquer, uma adúltera qualquer, são arrancados das circunstâncias vulgares e quotidianas de suas vidas e imediatamente colocados diante da aparição de Jesus, e, seja qual for a sua atitude neste instante, necessariamente haverá profunda seriedade e, amiúde, tragicidade. A antiga regra estilística, segundo a qual a imitação realista, a descrição de qualquer quotidianidade não poderia ser senão cômica (ou, quando muito, idílica), é, portanto, inconciliável com a representação de forças históricas, enquanto esta última formular as coisas concretamente, pois então tal representação vê-se obrigada a descer nas profundezas quotidianas e vulgares da vida do povo e deve levar a sério o que ali encontrar. Vice-versa, a regra estilística só pode persistir quando se renuncia à concretização de forças históricas ou quando nem se sente a sua necessidade. É claro que a evidenciação das forças históricas nas escrituras evangélicas é, como delas próprias se depreende, profundamente "a-científica"; permanece no concreto e não passa a ordenar sistematicamente as experiências em imagens conceituais. Mas, de maneira totalmente espontânea, formam-se conceitos de ordem, tanto para épocas, como para estados interiores, que são muito mais móveis, em si mais dinâmicos do que as categorias da historiografia greco-romana. Assim, por exemplo, a divisão dos tempos, em tempos da lei e tempos do pecado, tempos da graça, da fé e da justiça, os conceitos "amor", "força", "espírito" e semelhantes. E até nos conceitos abstratos e estáticos, como, por exemplo, no conceito da verdade ou da justiça, penetrou um movimento dialético (João, 14, 6; Romanos, 3, 21 ss) que os renovou inteiramente. A isto está ligado tudo aquilo que trata da transformação e renovação internas, pelo que as palavras pecado, morte, justiça e outras, não mais exprimem somente ação, acontecimento, qualidade, mas estágios de uma transformação interna e histórica. Naturalmente não se deve esquecer, com isto, que o caminho desta transformação leva para fora da história, para os tempos finais ou para a sempiternidade, ou seja, para cima, e não permanece, como os

conceitos histórico-evolutivos da ciência, no horizonte histórico; isto é uma diferença decisiva; e, não obstante, seja qual for a espécie do movimento que as escrituras evangélicas introduziram na observação do acontecer, o essencial é ainda o seguinte: que as camadas profundas, que nos observadores antigos eram imóveis, entram em movimento.

Nesta forma de observação não cabem nem o moralismo, nem a retórica, no sentido clássico. Um caso como o da negação de Pedro escapa, já pela violenta oscilação do pêndulo no coração do mesmo homem, a todo julgamento baseado em categorias imóveis, e, para uma concepção que não procura a justificação nas obras, mas na fé, o moralismo perdeu sua posição condutora. E o mesmo vale para a retórica. É claro que as escrituras do Novo Testamento estão redigidas de forma altamente efetiva. A tradição dos profetas e dos salmos age nêles, e nalguns, originários de redatores de formação mais ou menos helenística, é comprovável também o emprêgo de figuras de dicção helênicas. Mas o espírito da retórica, que classificava os objetos em gêneros, *genera*, e vestia cada objeto com um determinado estilo, como se se tratasse da roupagem que lhe correspondia pela sua essência, não podia predominar, já pelo fato do seu objeto não poder ser classificado em nenhum dos gêneros conhecidos. Uma cena como a da negação de Pedro não cabe em nenhum *genus* antigo; demasiado séria para a comédia, demasiado quotidiano-contemporânea para a tragédia, demasiado insignificante politicamente para a historiografia — e, ainda, adquiriu uma forma de imediação, que não existe na literatura antiga. Isto pode ser medido num sintoma que pode parecer insignificante à primeira vista: na utilização do discurso direto. A criada diz: "Também tu estavas com Jesus de Nazaré!" Ele responde: "Não sei, nem compreendo o que dizes." Depois a criada diz aos circunstantes: "Este faz parte do grupo dele." E diante da sua renovada negação, os circunstantes intervêm: "Certamente tu és daqueles; pois falas como galileu!" Não creio que haja num historiador antigo uma passagem onde o discurso direto seja usado desta forma, num diálogo curto e direto. Em tais obras são raras, em geral, as conversações entre poucas pessoas; quando muito aparecem na historiografia biográfico-anedótica, e ali trata-se quase sempre de respostas famosas, cujo valor não reside no realista-concreto, mas no retórico-moral, aquilo que mais tarde, na novelística italiana do século XIII, chamou-se um *bel parlare*: é o caso das famosas anedotas de Crespo e Sólón. Em geral, porém, o discurso direto limita-se, nos historiadores antigos, às grandes alocações concatenadas, dirigidas por alguém ao Senado, ao povo, aos soldados — lembre-se o que foi dito acima acerca do discurso de Percênio. Nos Evangelhos, porém, o dramático do instante em que as personagens estão frente a frente surge com uma imediatez, comparada com a qual mesmo os diálogos da tragédia antiga (*stichomythia*) têm um efeito muito estilizado — comédia, sátira e outras coisas semelhantes não podem ser utilizadas para comparação, e mesmo nelas deve-

rá procurar-se bastante para encontrar algo semelhantemente imediato. Nos Evangelhos, entretanto, encontram-se numerosos diálogos frente a frente. Espero que este sintoma, o emprêgo do discurso direto para a conversação viva, caracterize suficientemente, para os nossos fins, a relação entre os Evangelhos e a antiga retórica, de modo que não precise entrar em mais detalhes acêrca do problema todo, que já foi tratado muitas vêzes (remeto ao livro já mencionado de Norden, acêrca da prosa artística antiga).

Em última análise, as diferenças de estilo entre os textos antigos e os primeiros textos cristãos residem em que foram escritos a partir de diferentes pontos de vista e destinados a homens diferentes. Por mais diferentes que sejam em outros sentidos, Petrônio e Tácito têm o mesmo ponto de vista, quer dizer, olham de cima. Tácito escreve a partir de uma visão panorâmica da pleora de acontecimentos e afazeres, ordena-os e julga-os como um homem da mais alta posição social e educação. Se com isto nada cai no árido ou ininteligível, deve-se não somente ao seu gênio, mas também à incomparável cultura do sensível-inteligível da Antigüidade em geral. Mas o mundo dos seus semelhantes, para o qual escreveu, pedia o sensivelmente intuível nos limites do gosto fixado por uma longa tradição — sendo que já nêle aparecem sinais de uma transformação desse gosto, no sentido de um maior relevamento do sombriamente horrendo, sôbre o que voltaremos mais adiante. Também Petrônio vê de cima o mundo que pinta: o seu livro é um produto da mais elevada cultura, e espera leitores que estejam a uma tal altura de formação social e literária, que compreendam imediata e naturalmente tôdas as nuances das infrações sociais, da baixa da língua e do gosto. Por mais vulgar e grotesco que seja o assunto, a representação nada tem da grosseira comicidade das farsas populares. Cenas como, por exemplo, o discurso do vizinho de mesa ou a disputa entre Trimalcão e Fortunata, mostram, certamente, um pensamento dos mais baixos e vulgares, mas o fazem com um tal refinamento de motivos que se entrecruzam, com tantos pressupostos sociológicos e psicológicos, que nenhum público popular suportá-lo-ia. E o baixo estilo da linguagem não está destinado, certamente, ao riso de uma grande multidão, mas é o elegante condimento para o gosto de uma elite sócio-literária que observa as coisas de cima, impassível e desfrutadora, comparável, talvez, com a tagarelice do gerente de hotel Aimé e de outras personagens semelhantes no romance de Proust acêrca do tempo perdido, embora tais comparações com obras realistas modernas nunca sejam totalmente corretas, pois nelas há muito mais problemática séria. Também Petrônio, pois, escreve de cima, e para a camada dos muito cultos — uma camada que, evidentemente, nos primeiros tempos do Império, deve ter sido bastante ampla, mas que diminuiu mais tarde. Ao contrário, a narração da negação de Pedro e, em geral, quase tôda a obra do Nôvo Testamento, foi escrita em meio ao próprio devir das coisas, e de maneira imediata, para todos os homens. Não há,

nela, nem o panorama racionalmente ordenador, nem a intenção artística. O sensível-intuível que aqui aparece não é imitação consciente e, por isto mesmo, é raramente executado até o fim. Aparece porque está aderido aos acontecimentos que devem ser relatados, porque se manifesta nos gestos e palavras dos homens interiormente comovidos, sem que se fizesse o menor esforço na tarefa de modelá-lo. Mesmo Tácito, tão propositadamente conciso, descreve homens exterior e interiormente, pinta situações. Ao redator do Evangelho de Marcos falta todo ponto de vista para uma representação objetiva do caráter, digamos, de Pedro. Ele está enfiado no meio dos acontecimentos significativos, êle só considera e comunica o que é significativo em relação ao advento e à ação de Cristo, de modo que, no caso em questão, êle nem pensa em nos comunicar como a coisa acabou, isto é, como Pedro conseguiu escapar. Tácito e Petrônio querem tornar sensivelmente compreensíveis acontecimentos históricos o primeiro, uma determinada camada social o segundo, e o fazem dentro dos limites de determinada tradição estética; o redator do Evangelho de Marcos não tem esta intenção, nem conhece uma tal tradição e, por assim dizer, sem a sua colaboração, meramente pela comoção interna daquilo que êle relata, a narração converte-se em mcontemplação. E o relato dirige-se a todos; todos são convocados, obrigados até a se decidirem a favor ou contra o relato; já o mero descaso é uma tomada de posição. Certamente, no princípio havia impedimentos práticos para a sua efetividade. Desde logo, a anunciação era apropriada, pela sua forma lingüística e pelos seus peculiares pressupostos de fé e de vida, somente para judeus. Mas a rejeição que sofreu por parte dos círculos dirigentes em Jerusalém e da maioria do povo levou o movimento para a magna emprêsa da missão entre os gentios, que, significativamente, foi iniciada por um judeu da diáspora: o apóstolo Paulo. Desta forma, porém, fêz-se necessária uma adaptação da anunciação às condições de um círculo muito mais amplo de destinatários, um desligamento dos pressupostos específicos do judaísmo, e ela se deu pelo método já proporcionado pela tradição judaica, empregado, porém, desta vez de maneira incomparavelmente mais audaz, da interpretação reinterpretativa. O Velho Testamento foi desvalorizado como história do povo judeu e como lei judaica, e converteu-se numa série de "figuras", isto é, prenúncias e alusões prévias do aparecimento de Jesus e dos acontecimentos concomitantes. Já falamos brevemente acêrca disto no nosso primeiro capítulo. Todo o conteúdo das Sagradas Escrituras foi pôsto num contexto exegético, que frequentemente afastava muito o acontecimento relatado da sua base sensível, enquanto obrigava o leitor ou ouvinte a desviar sua atenção do acontecimento sensível, para concentrá-la no seu significado. Dava-se, portanto, a possibilidade de que o intuível dos acontecimentos ficasse paralisado e sufocado pelo estreito emaranhado dos significados. Eis um exemplo, entre muitos: Deus cria a primeira mulher, Eva, da costela de Adão adormecido: trata-se de um acontecimento sensivelmente intuível; o mesmo vale para o momento em que um soldado crava a lança

no corpo de Jesus, morto na cruz, de modo a fazer manar sangue e água. Contudo, quando ambos os episódios são postos em correlação mediante a exegese, ensinando que o sono de Adão é uma figura do sono mortal de Cristo, e que assim como da ferida no lado de Adão nasce a mãe primordial da humanidade segundo a carne, Eva, do mesmo modo, da ferida no lado de Cristo nasce a mãe dos vivos segundo o espírito, a Igreja — sangue e água são símbolos sacramentais —, volatiliza-se o acontecimento sensível, sobrepujado pela significação figurada. O que o leitor ou ouvinte e, nas artes plásticas, o contemplador incorporam a si mesmos, é débil quanto à impressão sensível; todo o seu interesse vê-se dirigido para a conexão significativa. Frente a isto, as representações realistas greco-latinas não são tão sérias e problemáticas, e muito mais limitadas na sua captação dos movimentos históricos; mas estão asseguradas na sua permanência sensível; desconhecem a luta entre aparência sensível e significação, luta que cumula a visão da realidade dos primeiros tempos do cristianismo e, a bem dizer, de todo o cristianismo.

A Prisão de Petrus Valvomeres

3

Amiano Marcelino, alto oficial e historiador do quarto século depois de Cristo, que, nos trechos que se conservam da sua obra, informa acêrca dos acontecimentos entre 350 e 380, relata no sétimo capítulo do livro 15 um tumulto da plebe romana. O texto diz assim:

Dum has exitiorum communium clades suscitatur turba feralis, urbem aeternam Leontius regens, multa spectati iudicis documenta praebebat, in audiendo celer, in disceptando justissimus, natura benevolus, licet auctoritatis causa servandae acer quibusdam videbatur, et inclinatio ad amandum. Prima igitur causa seditionis in eum concitandae vilissima fuit et levis. Philocomum enim aurigam rapi praeceptum, secuta plebs omnis velut defensura proprium pignus, terribili impetu praefectum incessabat ut timidum: sed ille stabilis et erectus immissis adparitoribus, correptos aliquot vexatosque tormentis, nec strepente ullo nec obsistente, insulari poena multavit. Diebusque paucis secutis, cum itidem plebs excita calore quo consuevit, vini causando inopiam, ad Septemzodium convenisset, celebrem locum, ubi operis ambitiosi Nymphaeum Marcus condidit imperator, illuc de industria pergens praefectus, ab omni toga adparitioneque rogabatur enixius ne in multitudinem se arrogantem immitteret et minacem, ex commotione pristina saevientem: difficilisque ad pavorem recte tetendit, adeo ut eum obsequentium pars desereret, licet in periculum festinantem abruptum. Insidens itaque vehiculo, cum speciosa fiducia contuebatur acribus oculis tumultuantium undique cuneorum veluti serpentium vultus: perpressusque multa dici probrosa, agnitum quemdam inter alios eminentem, vasti corporis rutilique capilli, interrogavit an ipse esset Petrus Valvomeres, ut audierat, cognomento; eumque, cum esse sono respondisset objurgatorio, ut seditiosorum antesignanum olim sibi compertum, reclamantibus multis, post terga manibus vinctis suspendi praece-

pit. Quo viso sublimi tribuliumque adjumentum nequicquam implorante, vulgus omne paulo ante confertum per varia urbis membra diffusum ita evanuit, ut turbarum acerrimus concitor tamquam in judiciali secreto exaratis lateribus ad Picenum eji- ceretur; ubi postea ausus eripere virginis non obscurae pudorem, Patruini consularis sententia supplicio est capitali addictus.

Quero dar uma tradução que procura imitar o peculiar estilo barroco do original:

Enquanto o bando de abutres conjurava estas catástrofes de corrupção geral, Leôncio, governador da Cidade Eterna, mostrou muitas qualidades de juiz certo, rápido no interrogatório, muito justo na sentença, benévolo por natureza; logo pareceu a alguns estrito na observação da sua autoridade, e demasiado propenso ao amor sensual. Ora, a primeira causa de um levantamento que contra êle eclodiu era muito insignificante e tóla. Pois tóda a plebe seguiu a Filocomo, um auriga detido por sua ordem, como se se tratasse de defender o mais caro dos tesouros, e rompeu em selvagem tumulto até o prefeito, para amedrontá-lo; mas êste, impávido e ereto, ordenou à polícia intervir, fêz com que alguns fôsem detidos e chicoteados, e os condenou, enquanto ninguém se atrevia a murmurar ou a resistir, à deportação. Quando, poucos dias depois, excitada novamente com o calor costumeiro, tomando como motivo a escassez de vinho, a plebe afluiu ao Septemzódio, uma praça movimentada, onde o imperador Marco tinha erigido o magnífico edifício do Ninfeu, o prefeito, que havia partido imediatamente para lá, foi rogado insistentemente por todo o pessoal de funcionários e oficiais para que não se atrevesse a penetrar na multidão insolente, ameaçante, irada ainda desde o último tumulto; não facilmente conduzível para o temor, êle foi retamente pelo seu caminho, de modo que parte do seu séquito o abandonou, não obstante êle se lançasse em premente perigo. Ora, sentado na sua carruagem, êle observava com imponente segurança, com olhos cintilantes, os olhares serpentinos da multidão que bramia por todo lado; ouviu sereno muitos discursos injuriosos; depois perguntou a um, a quem reconheceu, e que pela sua grande estatura e pelos seus cabelos vermelhos sobressaía por entre os outros, se não era Pedro, apelidado Valvomeres, segundo tinha ouvido dizer; e quando o outro respondeu, num tom desavergonhado, que o era, êle ordenou que fôsse, como cabecilha dos sediosos, conhecido há tempo, pendurado com as mãos amarradas às costas, para ser submetido à pena dos açoites, enquanto muitos protestavam em altos brados. Quando foi visto, suspenso, suplicando em vão a ajuda dos cúmplices, a multidão que há pouco era ainda apinhada, dissolveu-se pelas várias artérias da cidade, à medida que ao mais selvagem dos agitadores das massas, como num juízo secreto, lhe foram arados os flancos, após o que foi levado ao território piceno; lá, mais tarde, como tinha ousado roubar a virgindade de uma donzela de não modesta família, foi submetido à pena capital por sentença do cônsul Patruíno.

Muito daquilo que, no capítulo anterior, dissemos acêrca da descrição que Tácito fêz do levantamento dos soldados é

válido também para êste trecho; aqui aparece de maneira ainda mais crassa. Muito menos ainda do que Tácito, Amiano pensa em apresentar séria, objetiva e problemáticamente as causas da rebelião e a situação da população romana. Só a estúpida impudência, segundo lhe parece, leva a plebe romana à inquietação. Mesmo se êle tivesse razão com isto — o que é bastante provável, pois esta massa metropolitana, corrompida e educada para a ociosidade durante séculos por todos os governos, não devia, de fato, prestar para nada — um historiador moderno teria certamente colocado ou, pelo menos, tocado de leve a questão de como se teria chegado a um tal estado de corrupção da plebe. Mas isto não interessa absolutamente a Amiano, e nesta posição êle ultrapassa largamente o próprio Tácito. Para êste existe, todavia, um conjunto racional e compreensível de exigências, que os soldados apresentam, e frente ao qual comandantes e autoridades adotam uma certa posição; há tratativas e se estabelece uma relação objetiva, até humana entre os dois partidos. É possível ver isto, por exemplo, na alocução de Blaeso no fim do capítulo 18 ou na cena da partida de Agripina no capítulo 41. Por mais inconstantes e supersticiosos que Tácito retrate os soldados, em nenhum momento é possível duvidar que se trate de homens para os quais decência e honra não são conceitos estranhos. Ao contrário, na cena de Amiano não há qualquer espécie de relação objetiva e racional entre autoridade e sediciosos, e muito menos ainda, qualquer espécie de relação humana baseada em respeito mútuo: a relação é sòmente sensível, mágica e violenta. Por um lado, um mero aglomerado dos corpos, tolos e desavergonhados, como um monte de adolescentes desamparados; por outro lado, autoridade sugestiva, destemor, decisão férrea, açoites. E logo que a plebe vê que um dêles é tratado da maneira que todos parecem merecer, perde a coragem e desaparece. Amiano, do mesmo modo que Tácito, não dá informação alguma sòbre a vida dêste povo — ainda menos que Tácito, pois falta algo que corresponda ao discurso de Percênio. Nada é dado, aqui, que nos permita descobrir uma relação interna. Êle não faz o povo falar (só menciona um apelido, *Valvomeres*, como Tácito *Cedo alteram*), mas reveste tudo com a sombria pompa da sua retórica, a menos popular possível. Apesar disto, o acontecimento é conformado de tal modo que nos deixa uma impressão profundamente sensível, que talvez até impressiona de modo desagradavelmente sensível alguns leitores. Amiano o desmontou exclusivamente em gestos: a oposição da massa aglomerada e do prefeito que a domina pela sugestão. O sensível-gestual é preparado desde o princípio — pela escolha das palavras e das imagens, sòbre a qual ainda voltaremos — e atinge o seu ápice na cena no Septemzódio, no defrontar-se de Leôncio, sentado no seu carro com olhos cintilantes, comparável a um domador de feras, com a massa, que sibila “como serpente”, que depois se evapora tão rapidamente. Um tumulto, um homem isolado que procura domá-lo com os olhos, que depois inter- vêem rapidamente, algumas palavras cortantes, o corpo poderoso

do cabecilha, elevado, finalmente, açoites: depois há tranqüilidade e como sobremesa, ainda recebemos a notícia de um estupro com a conseqüente execução.

Uma comparação com Tácito mostra quanto mais fraco ficou tanto o humano, como o objetivo-racional, e quanto mais forte ficou o mágico e o sensível. Algo de pesado e oprimente, um obscurecimento da atmosfera vital aparece já desde o fim do primeiro século do Império, é inconfundível em Sêneca — e sobre o sombrio na historiografia de Tácito já se falou muito. No caso de Amiano, chegou-se a uma desumanização mágica e sensível; é sobremaneira digno de atenção o fato de que a evidência sensível dos acontecimentos tire proveito de um tal entorpecimento do humano. Talvez pudesse objetar-se que eu opus à cena de Tácito um motim plebeu e não um motim militar. Todavia, a única passagem que poderia entrar em consideração, o levante dos soldados no início do livro 20, que leva à proclamação de Juliano como Augusto, parece-me muito suspeita. Neste caso não parece tratar-se, de modo algum, de um movimento espontâneo dos soldados, mas de uma demonstração de massas produzida com premeditação para aproveitar habilmente os instintos da tropa; uma tramóia que conhecemos bem demais na história mais recente. Uma passagem semelhante não podia ser usada para os meus fins; portanto, fui obrigado a escolher o levantamento do povo romano. Mas as características do seu estilo, que encontramos nêle à primeira vista, são comprováveis em qualquer passagem de Amiano. Em todo lugar retrocedem o sensivelmente humano e o racional, em todo lugar avançam o mágico e o sombriamente sensível, o rigidamente imagético e gestual. Certamente, o Tibério de Tácito é bastante sombrio, mas êle ainda conserva muito de humanidade e dignidade internas. Em Amiano não sobrou nada além do mágico, do grotesco e também horrível-patético, e surpreende o gênio, que um alto oficial, sério e objetivamente ativo, desenvolve neste sentido. Como devia ser forte a atmosfera, se levou, em homens desta classe e experiência vital (evidentemente êle passou grande parte da sua vida em campanhas duras e estafantes), ao desenvolvimento de tais talentos! Leia-se, por exemplo, a viagem mortal de Galo (14, 11) ou a jornada do cadáver de Juliano (21, 16) ou a proclamação de Procópio como imperador (26, 6): “Como alguém semi-apodrecido, surgido do túmulo, êle estava lá, sem manto (o manto imperial não pôde ser encontrado), a túnica bordada de ouro como um criado do palácio, das partes pudendas para baixo vestido como um escolar...; na mão direita tinha uma lança, na esquerda agitava um pedaço de pano purpúreo... podia-se pensar que, repentinamente, uma figura da pintura de um pano teatral ou uma personagem grotesca de comédia tivesse ganhado corpo... êle prometeu com servil adulação aos titereiros da sua elevação imensas riquezas e funções... Quando subiu à tribuna e todos, paralisados pelo assombro, calaram, pensou, como antes temera, que a sua última hora tivesse chegado.

Tremia de tal modo que durante longo tempo foi incapaz de falar. Finalmente começou, com voz entrecortada, a proferir algumas palavras, como um moribundo: que êle, pela sua origem, tinha direito ao trono imperial...” Novamente é o gés-tico e imagético o que sobressai. Da obra de Amiano é possível compor tôda uma coleção de retratos formidáveis e grotescos, extremamente sensíveis e imagéticos: o imperador Constantino, que não volta jamais a cabeça, nunca se assoava nem cuspiu, *tanquam figmentum hominis* (16, 190 e 21, 16); Juliano, o grande vencedor dos alemães, com a sua barba de bode, coçando sempre a cabeça e pondo o seu estreito peito para a frente, a fim de parecer mais largo, e que dá passos demasiado longos para a sua pequena estatura (17, 11 e 21, 14); Joviano, de olhar satisfeito, cuja corpulência era tão monstruosa (*vasta proceritate et ardua*) que foi difícil, na sua inesperada eleição para imperador, durante uma campanha, encontrar vestes imperiais à sua medida, e que logo após a sua eleição, aos 33 anos, morre de modo não esclarecido (25, 10); o sombrio e melancólico conspirador Procópio, que sempre olhava para o chão e que, descendente de distintíssima família, inocentemente suspeito, oculta-se longo tempo entre as fezes do povo e que, como muitas outras personagens de Amiano, só procura fazer-se imperador porque não vê outra maneira de salvar a sua vida, o que, naturalmente, também assim não consegue (26, 6-9); o secretário Leão, posteriormente chefe da chancelaria imperial, “um panônico saqueador de cadáveres e ladrão, um vampiro, cuja fauce bestial escorre crueldade (*efflantem ferino rictu crudelitatem*)” (28, 1); o adivinho ou “matemático” Heliodoro, um denunciante profissional, que fêz uma prodigiosa carreira: agora é um *gourmet*, ricamente provido de dinheiro para as suas meretrizes; passeia o seu obscuro semblante pela cidade, onde todos o temem; visita diligente e públicamente os bordéis — para isso êle é chefe da alcova imperial, *cubiculariis officii praepositus* — e anuncia que as disposições do amado soberano serão ainda funestas para muitos; a horrível ironia destas palavras lembra um pouco o “*Tiberiolus meus*”, Tácito, *Anais*, 6, 5, mas é muito mais repugnante; quando Heliodoro, mais tarde, morre repentinamente, tôda a côrte é obrigada a participar do seu solene entêrro, descobertos, descalços e de mãos postas (29, 2); o imperador Valentiniano, um soberano de boa e imponente aparência, mas de olhar, evidentemente, obscuro e oblíquo, que ordena, num arranque de mau humor, que se corte a mão direita de um laçao porque êste o ajudara desajeitadamente a montar um cavalo espantadiço (30, 9); o imperador Valente, lutador contra os godos, prêto, com um ôlho coberto com uma pele branca, de barriga algo proeminente e pernas tortas (31, 14). Poder-se-ia alongar ainda mais esta lista de retratos e completá-la ainda com acontecimentos e descrições de costumes de espécie não menos grotesca e horrível; e o pano de fundo de tudo isto é o seguinte: que todos os homens dos quais se fala vivem permanentemente entre a em-

briaguez de sangue e o medo da morte. Grotesco e sádico, fantasmagórico e supersticioso, ávido de poder e simultaneamente ocultando o bater dos dentes: este é o aspecto do mundo da classe dominante na obra de Amiano. Ainda mereceria ser lembrado o seu peculiar humor — leia-se, por exemplo, a descrição dos senhores que, por altivez, recusam o usual beijo de saudação, *osculanda capita in modum taurorum minacium obliquantes* (que gesto!) *adulatoribus offerunt genua suavianda vel manus, id illis sufficere ad beate vivendum existimantes: et abundare omni cultu humanitatis peregrinum putantes, cuius forte etiam gratia sunt obligati, interrogatum quibus thermis utatur aut aquis aut ad quam successerit domum* (28,4) — ou a sua observação sobre as lutas dogmáticas na igreja cristã: montes de padres viajavam constantemente de cá para lá para assistir aos chamados sínodos, e enquanto cada qual procura impor a sua interpretação da fé ao outro, eles não atingem nada, afora o esgotamento e a paralisação dos meios de transporte (21,16). Neste humor há sempre algo de amargo, grotesco, muito freqüentemente, algo de grotesco-horrível e desumanamente convulsivo. O mundo de Amiano é obscuro; superstição, sede de sangue, esgotamento, medo da morte, gestos irados e mágicamente petrificados ocupam-no; e como contrapêso nada se mostra além da decisão igualmente obscura, patética, no sentido do cumprimento de um dever que se vai tornando cada vez mais desesperado e difícil: proteger o Império, ameaçado de fora, em decomposição por dentro. Esta decisão confere às mais fortes dentre as personagens atuantes, uma sobre-humanidade dura, convulsiva, que não deixa espaço para nenhum relaxamento, como a que é expressa, por exemplo, pelo *moriar stando* de Juliano: *ut imperatorem decet, ego solus confecto tantorum munerum cursu moriar stando, contempturnus animam, quam mihi febricula eripiet una* (24, 17).

Amiano, como esperamos ter demonstrado, possui uma força expressiva muito fortemente sensível. Se o seu latim não fosse tão dificilmente compreensível e tão intraduzível, ele seria talvez um dos mais influentes escritores da literatura antiga. O seu processo, todavia, não é absolutamente imitativo no sentido de, por exemplo, construir diante dos nossos olhos e ouvidos os homens a partir dos seus próprios pressupostos, deixá-los pensar, sentir, agir e falar segundo a sua essência; não os deixa falar, de modo algum, na sua linguagem natural própria; ao contrário, ele pertence à tradição dos historiadores antigos de estilo elevado, que contemplam de cima, emitindo juízos morais, aqueles que nunca empregam propositada e conscientemente os meios da imitação realista, pois os desprezam como estilo cômico e baixo. A cunhagem desta tradição, que, segundo parece, foi preferida especialmente na Roma tardia, encarnada já em Salústio, mas principalmente em Tácito, tradição esta que era fortemente estóica no seu conteúdo disposicional, gosta particularmente de escolher assuntos sombrios, que mostram um elevado grau de corrupção dos costumes, para fazê-los ressaltar violentamente contra um ideal de primordial simplicidade, pureza e virtude, que paira em

suas mentes. É nesta moldura que Amiano evidentemente parece querer se enquadrar, como resulta de muitas passagens da sua obra, nas quais ele apresenta como exemplos de moralidade ações e palavras de tempos passados. Mas desde o princípio desta tradição pode ser sentido que o assunto domina cada vez mais a intenção estilística — e isto é inconfundível no caso de Amiano — obrigando o estilo, que procura a retraída distinção, a se adequar ao conteúdo, de maneira que o vocabulário e a sintaxe começam a se modificar, tornando-se desarmônicos, sobrecarregados e crus, oprimidos contraditoriamente pelo sombrio realismo do conteúdo e pela intenção estilística distinta e irrealista. A escolha de palavras torna-se maneirista, e as orações começam, por assim dizer, a deformar e entortar. O equilíbrio da elegância é perturbado, o distinto retraimento converte-se em pompa sombria e, por assim dizer, contra a sua vontade, a expressão transmite mais sensibilidade do que anteriormente seria compatível com a *gravitas*, enquanto que a *gravitas* em si não se perde absolutamente mas, antes pelo contrário, se exacerba. O estilo elevado torna-se patético e horripilante e sensivelmente pictórico. Os primeiros traços disto podem ser encontrados já em Salústio. Importante influência neste sentido foi exercida por Sêneca, que, ainda que não pertencesse à tradição dos historiadores, exerceu profunda influência geral; também Lucano deve ser mencionado aqui. No caso de Tácito, o pesado, o obscuro do estilo histórico, que é alimentado pela obscuridade dos acontecimentos relatados, já está tão carregado de uma visão sensorial, da maneira que faz sobressair sugestivamente o espantoso, que esta visão irrompe muito amiúde; naturalmente, é rapidamente reaprisionada pela distinta e aguçada concisão do estilo, que não admite que tais supurações pululem (um exemplo, entre muitos: a execução dos filhos de Sejano, *Anais*, 5, 9).

Em Amiano há uma hipertrofia da intuição sensível, que se abriu caminho no estilo elevado, não o vulgarizando popular ou cômicamente, mas exagerando-o desmesuradamente: a linguagem começa a pintar a realidade deformada, sangrenta e fantasmagórica com palavras cintilantes e pomposas deformações fraseológicas. Em lugar das palavras distintas, tranqüilas, que comunicam só brevemente o sensível ou só o insinuam moralmente, aparecem palavras gesticamente descritivas: assim, na descrição dos distúrbios romanos, em lugar de uma expressão moral da impassibilidade: *stabilis, erectus, cum speciosa fiducia intuebatur acribus oculis*; em lugar de "*iter non intermisit*": *recte tetendit*; em lugar de "açoiar", *latera exarare*, que ao mesmo tempo é pomposamente perifrástico e sensível; o mesmo efeito tem *pu-dorem eripere*; e onde Tácito, por exemplo, diz *accusatorum maior in dies et infestior vis grassabatur* (*Anais* 4, 66), Amiano diz: *dum has exitiorum communium clades suscitatur turba feralis*. Todos estes exemplos (e muitos outros semelhantes) mostram que o maneirismo, o estilo empolado, não surge somente da tendência para o insólito, mas serve também, e sobretudo, à evidência sensorial. Somos obrigados a afigurar-nos o episódio. A isto so-

mam-se as muitas comparações de homens com animais (serpente e touro gozam de grande preferência), ou entre episódios da vida com os do teatro ou do mundo dos mortos. Em tôda parte a escolha das palavras é rebuscada, mas em contraste total com o uso clássico, que encontrava o escolhido e procurado na circunscrição distinta e geral do sensível e permitia a descrição disto somente ao poeta (que devia se manter longe, porém, da vida real e presente, se quisesse evitar o estilo inferior da sátira ou da comédia) — em contraste total com isto, o procurado no elevado estilo da historiografia serve agora para a descrição de coisas que acontecem presentemente; esta descrição não é, contudo, propriamente imitativa, pois permanece sempre o historiógrafo moralmente sentencioso, que fala em estilo elevado e evita os rebaixamentos do realismo imitativo; só que êle emprega constantemente as côres mais berrantes. Na sintaxe de Amiano pode ser comprovado fato semelhante ao que acontece na sua escolha de palavras; ainda que aqui muita coisa possa ser atribuível à necessidade de encerrar ritmicamente as frases e ao caráter fortemente helenizante do seu estilo (Norden, *Antike Kunstprosa*, 646ss) ainda fica bastante coisa que só pode ser interpretada satisfatoriamente no nosso sentido. Na sua colocação dos substantivos, particularmente do sujeito nominativo, na sua ampla utilização de adjetivos e participios como apostos, e na sua tendência a delimitar entre si os apostos acumulados pela colocação das palavras, mostra-se o esforço de Amiano em sugerir em tôda parte visões monumentais e geralmente gesticulantes. Observe-se o relêvo dado aos sujeitos *turba feralis*, *Leontius regens*, *ille*, *Marcus imperator*, *praefectus*, *acerrimus concitor*; aos objetos *urbem aeternam*, *Philocomum aurigam*, *multitudinem*, *vultus*, *agnitum quendam*, *eumque*; a pleora de posições — Jespersen diria “extraposições” — e de formas aposicionais, cada uma exposta da maneira mais independente possível: a *Leontius* corresponde *regens*, e também *celer*, *justissimus*, *benevolus*, e depois, em particular revestimento sintático, *acer*, e novamente ressaltado *inclinatior ad amandum*; a *causa* pertence, com artística diferenciação, *vilissima e levis*; a *plebs*, diferenciados da mesma maneira, *secuta* e *defensura proprium pignus*; a *ille* corresponde *stabilis* e *erectus*; a *multitudinem* primeiro *arrogantem*, e logo, contrapostas e ressaltando-se mutuamente, *minacem* e *saevientem*; depois vem, com referência ao prefeito e continuando o “*pergens*”, em aguçado relêvo, *difficilis ad pavorem*, *insidens vehiculo*, *perpressus*; a *agnitum quendam* juntam-se *eminentem*, *vasti corporis*, *rutili capilli*, e depois *sublimi*, *implorante*; e o próprio nome, *Petrus Valvomeres*, é mostrado em forma de apôsto e extremamente acentuado. Também outras partes descritivas da oração, como, por exemplo, *ut timidum*, *nec strepente ullo nec obsistente*, *operis ambitiosi*, *enixius*, etc., e a impressão aprofunda-se quando se observam grupos maiores de palavras. *Urbem aeternam* *Leontius regens*, seguido da sua cauda de posições, é propositadamente monumental, assim como *Marcus condidit imperator*; dramático e monumental, como imagem e como gesto,

é o comêço da oração *insidens itaque vehiculo*; totalmente pictórica é a antecipação de *contuebatur acribus oculis* ao complemento pomposamente movimentado e estrondoso *tumultuantium undique cuneorum veluti serpentium vultus*; assim também é o desfraldar-se de *inter alios eminentem*, *vasti corporis*, *rutilique capilli*, após o descorado *agnitum quendam*. Uma frase como esta: *Quo viso sublimi tribuliumque adiumentum nequidquam implorante* — cuja particularidade reside na sobrecarga de posições, pois a *quo viso* corresponde a aposição de vários membros, sobrecarregada no segundo membro, numa relação totalmente oposta à clássica — dificilmente teria sido escrita por Tácito; mas como é plástica! Vê-se Petrus esperneando e ouvem-se os seus berros.

Para uma sensibilidade clássica, o estilo, tanto na escolha de palavras quanto na construção das frases, é ao mesmo tempo exageradamente refinado e exageradamente sensível; tem um efeito muito forte, mas êsse efeito é desfigurante. O seu efeito é tão desfigurante como é desfigurada a realidade que representa. O mundo de Amiano é muito amiúde como um espelho deformante do costumeiro ambiente humano, no qual nos movimentamos, é muito freqüentemente como um sonho mau. E não o é somente porque nêle acontecem coisas horríveis, como traição, assassinio, tortura, ciladas pérfidas e denúncias; tais coisas acontecem quase sempre e em todo lugar, e as épocas de vida um tanto mais suportável não são demasiado freqüentes. O opressivo do mundo de Amiano é, antes, a falta de um contrapêso; pois, por mais verdadeiro que seja que os homens são capazes de tudo o que fôr terrível, é igualmente verdadeiro que o terrível produz constantemente forças contrárias e que, na maioria das épocas de acontecimentos apavorantes, também se manifestam as maiores forças vitais da alma: amor e auto-sacrifício, heroicidade professa e penetrante pesquisa em busca das possibilidades de uma existência mais pura. Nada disto se encontra em Amiano. Vivaz só no sensível, resignada e como que paralisada, apesar do rígido *pathos*, a sua historiografia não apresenta, em lugar nenhum, algo de remissor, algo que vise um futuro melhor; nenhuma figura ou ação é envolvida por ares mais frescos, mais livres ou humanos. Isto já começa com Tácito, embora não atinja, de longe, a mesma medida; e a causa disto reside, certamente, na posição desesperadamente defensiva à qual a cultura antiga via-se reduzida mais e mais; incapaz, já, de gerar em si mesma novas esperanças e nova vida, devia-se limitar a medidas que, na melhor das hipóteses, poderiam deter a decadência, manter o existente; e mesmo estas medidas tornaram-se cada vez mais senis, e a sua execução, cada vez mais difícil. Isto é fato conhecido, e não preciso aprofundar-me nêle. Só quero acrescentar que também o cristianismo, frente ao qual Amiano não parecia ter uma posição hostil, não significa para êle nada que pudesse quebrar essa situação de sombria falta de futuro.

É evidente que a modalidade de representação de Amiano leva ao mais acabado desenvolvimento algo que se anuncia desde Sêneca e Tácito, isto é, um estilo altamente patético, no qual o

horrivelmente sensível se abriu caminho: um realismo sombrio e ultrapatético, que é totalmente estranho à Antigüidade clássica. A mistura de artes retóricas, da espécie mais refinada, com realismo berrante e fortemente deformante pode ser estudada muito antes, em camadas muito mais baixas do estilo: por exemplo, em Apuleio, sobre cujo estilo há na obra já várias vezes mencionada, *Antike Kunstprosa*, de Norden, uma análise brilhante. O nível estilístico de um romance milésio é, naturalmente, totalmente diferente daquele de uma obra histórica, mas, apesar de toda a sua frivolidade, brincalhona, galante e amiúde tôla, as *Metamorfoses* apresentam não só uma mistura semelhante de retórica e realismo, mas também — e Norden não o assinalou — a mesma tendência para a desfiguração fantasmagórica e horripilante da realidade. Não me refiro somente às muitas estórias de transformações e de fantasmas, que transitam tôdas pelo limite entre o horrível e o grotesco, mas a muita outra coisa, como, por exemplo, o gênero do erotismo; junto à extrema acentuação da concupiscência, que, com tôdas as especiarias da arte retórico-realista também procura ser despertada no leitor, falta por completo o espiritual e o familiarmente humano, e há algo de fantasmagórico e sádico que sempre se imiscui. A concupiscência está sempre misturada com medo e horror; é claro que também entra uma boa dose de tolice. E isto penetra o romance todo: medo, concupiscência e tolice preenchem-no. Se a sensação da tolice do conjunto não fôsse tão forte, pelo menos para um leitor hodierno, poder-se-ia pensar em certos escritores modernos, em Kafka talvez, cujo mundo, pela sua horrenda deformação, lembra a loucura sobremaneira coerente. Quero evidenciar minha intenção a partir de uma passagem muito singela das *Metamorfoses*. Está no fim do livro primeiro (I, 24), e relata a compra que faz no mercado o narrador, Lúcio, numa cidade estranha (tessália). Diz assim:

... rebus meis in cubiculo conditis, pergens ipse ad balneas, ut prius aliquid nobis cibatum prospicerem, forum cuppedinis peto; inque eo piscatum opiparem expositum video. Et percontato pretio, quod centum nummis indicaret, aspernatus viginti denariis praestinati. Inde me commodum egredientem continuatur Pythias, condiscipulus apud Athenas Atticas meus; qui me post aliquantum temporis amanter agnitum invadit, amplexusque et comiter deosculatus. Mi Luci, ait, sat pol diu est quod intervisimus te, at hercules exinde cum a Clytio magistro digressi sumus. Quae autem tibi causa peregrinationis huius? Crastino die scies, inquam. Sed quid istud? Voti gaudeo. Nam et lixas et virgas et habitum prorsus magistratui congruentem in te video. Annonam curamus, ait, et aedilem gerimus; et si quid obsonare cupis, utique commodabimus. Abnuebam, quippe qui iam cenae affatim piscatum prospexeramus. Sed enim Pythias, visa sportula succussisque in aspectum planiorem piscibus: At has quisquilias quanti parasti? Vix, inquam, piscatori extorsimus accipere viginti denarios. Quo audito statim arrepta dextra postliminio me in forum cuppedinis reducens: Et a quo, inquit, istorum nuga-

menta haec comparasti? Demonstro seniculum; in angulo sedebat. Quem confestim pro aedilitatis imperio voce asperrima increpans: Iam iam, inquit, nec amicis quidem nostris vel omnino ullis hospitibus parcitis, qui tam magnis pretiis pisces frivolos indicatis et florem Thessalicae regionis ad instar solitudinis et scopuli edulium caritate deducitis! Sed non impune. Iam enim faxo scias, quemadmodum sub meo imperio mali debeant coerceri. Et profusa in medium sportula iubet officialem suum insuper pisces inscendere ac pedibus suos totos obterere. Qua contentus morum severitudine meus Pythias, ac mihi ut abirem suadens: Sufficit mihi, o Luci, inquit, seniculi tanta haec contumelia. His actis consternatus ac prorsus obstupidus ad balneas me refero, prudentis condiscipuli valido consilio et nummis simul privatus et cena...

*

Recolhidas as minhas coisas no meu quarto, quero ir ao balneário, mas antes passo pelo mercado para comprar alguma coisa de comer; lá vejo expostos opíparos peixes, pergunto pelo preço e regateio-o de cem denários a vinte. Na hora de eu ir embora dali, encontro Pítias, meu condiscipulo na ática Atenas. Logo que, após uns instantes, êle me reconhece, dirige-se amavelmente a mim, abraça-me e beija-me e diz: "Lúcio, há quanto tempo não te vejo! Acho que desde que deixamos o nosso mestre Clício! Mas como chegas aqui?" "Amanhã o saberás", respondo. "Mas o que é isso? Devo felicitar-te, vejo aguaziles e varas, e a ti mesmo com hábito de magistrado!" "Administro a fiscalização do mercado", diz, "sou edil; e se queres comprar alguma coisa, posso ajudar-te com prazer." Eu recuso, pois já tinha comprado bastante peixe para o jantar. Mas Pítias vê o meu cêsto, mexe nos peixes para vê-los melhor e diz: "E quanto pagaste por êste rebotalho?" "Com esforço", respondo, "obriguei o pescador a aceitar vinte denários". Ouvindo isto, me pega pela mão direita e me arrasta de volta ao mercado: "E de quem", pergunta, "compraste estas bagatelas?" Indico o velhinho, que estava sentado num canto. Imediatamente, em exercício das suas atribuições edilícias, êle increpa-o com voz aspérrima: "Já chegas ao ponto de", diz, "destratar os meus amigos e os forasteiros em geral; vender peixes tão insignificantes a tal preço! Com os vossos elevados preços fazeis da flor da Tessália um deserto que ninguém quer visitar! Mas não ficará impune! Eu já faço com que saibas, como os malandros são castigados quando eu mando!" Com isso, êle joga ao chão o conteúdo do cêsto e ordena a um dos seus funcionários que pise sobre os peixes até esmagá-los de todo. Contento com a sua severidade, Pítias aconselha-me que vá embora, dizendo: "Estou satisfeito, caro Lúcio; com isto fiz uma grande afronta ao velho." Consternado e quase estupefato pelo acontecido, dirijo-me ao balneário; as enérgicas medidas do meu prudente amigo tinham-me privado tanto do meu dinheiro como do meu jantar ...

*

Houve e há, sem dúvida, leitores que simplesmente riem e acham que se trata de uma farsa, de uma mera brincadeira. Mas isto não me parece suficiente. O comportamento do amigo recém-reencontrado, do qual nada mais é dito, é propositada-

mente malicioso (mas para isto falta qualquer motivo), ou demente — mas em nenhum momento é dito que êle sofra das faculdades mentais. É incontestável a impressão de uma deformação meio tôla, meio fantasmagórica dos procedimentos normais e médios da vida. O amigo alegrou-se pelo inesperado reencontro, ofereceu os seus serviços, até mesmo os impôs: e sem se preocupar no mais mínimo pelas conseqüências do seu modo de agir, rouba a Lúcio o seu jantar e o seu dinheiro; nem se pode falar de um castigo do vendedor, pôsto que êste fica com o dinheiro; e, se entendo bem, Pítias aconselha Lúcio a deixar o mercado porque os vendedores, após esta cena, não quererão atendê-lo mais ou até procurarão vingar-se dêle. Com tôda a sua tolice, a coisa está bem maquinada para embair Lúcio e pregar-lhe uma peça — mas por que motivo, para que fim? É tolice, é ruindade, é loucura? A tolice não impede ao leitor de se sentir perplexo e intranquillizado. E que imagem peculiarmente penosa, suja e um pouco sádica, essa dos peixes pisoteados por ordem superior sôbre o chão do mercado!

A irrupção do realismo cruamente pictórico no estilo elevado, que encontramos em Amiano, e que socava paulatinamente a divisão clássica dos estilos, também se faz valer nos autores cristãos; na tradição judeo-cristã não havia, como mostramos anteriormente, separação alguma entre estilo elevado e realismo, e, por outro lado, a influência da retórica antiga sôbre os pais da igreja — a qual foi muito forte, como é sabido, tanto mais que muitos dos pais da igreja eram homens de grande cultura, educados na filosofia e na retórica — começou a fazer efeito sômente no momento em que o acima mencionado processo de socavação já estava muito adiantado, não só em relação à separação dos estilos, mas, em geral, à conservação da medida e da harmonia da expressão. Também nos pais da igreja encontramos, portanto, e não raramente, a mistura de pompa retórica com crua pintura da realidade; particularmente Jerônimo chega nisto ao extremo. As suas caricaturas satíricas, que sobrepujam em muito Horácio e Juvenal, são intensamente pictóricas; ainda mais o são certas passagens onde dá conselhos ascéticos que se referem à comida e à bebida, ao cuidado, ou antes, ao desleixo do corpo e à castidade, entrando nos mínimos detalhes e sem se impor qualquer reticência a bem da decência. Até onde êle pode subir na extrema visualização do horrível, dentro do estilo pomposo, mostra uma passagem das suas cartas (66, 5; *Patrologia lat.*, 22, 641), que talvez seja a mais efetiva, ainda que não a única do gênero. Uma mulher de família distinta, Paulina, faleceu, e o marido sobrevivente, Pamáquio, decidiu deixar os seus bens aos pobres e fazer-se monje. Na epístola exaltadora e admoestadora que Jerônimo escreveu com tal motivo, há um parágrafo que diz assim:

Ardentes gemmae, quibus ante collum et facies ornabantur, egentium ventres saturant. Vestes sericae, et aurum in fila lentescens, in mollia lanarum vestimenta mutata sunt, quibus repel-

latur frigus, non quibus nudetur ambitio. Deliciarum quondam suppelectilem virtus insumit. Ille caecus extendens manum, et saepe ubi nemo est clamitans, heres Paulinae, coheres Pammachii est. Illum truncum pedibus, et toto corpore se trahentem, tenebrae puellae sustentant manus. Fores quae prius salutantium turbas vomebant, nunc a miseris obsidentur. Alius tumentis aquiliculis mortem parturit; alius elinguis et mutus, et ne hoc quidem habens unde roget, magis rogat dum rogare non potest. Illic debilitatus a parvo non sibi mendicat stipem; ille putrefactus morbo regio supravivit cadaveri suo.

Non mihi si linguae centum sint, oraque centum,

Omnia poenarum percurrere nomina possim. (Aen. VI, 625, 627).

Hoc exercitu comitatus incedit, in his Christum confovet, horum sordibus dealbatur. Munerarius pauperum et egentium candidatus sic festinat ad coelum. Ceteri mariti super tumulos conjugum spargunt violas, rosas, lilia, floresque purpureos, et dolorem pectoris his officiis consolantur. Pammachius noster sanctam favillam ossaque veneranda eleemosynae balsamis rigat...

*

As brilhantes gemas, que outrora ornavam o colo e o rosto, ora saciam os ventres dos necessitados. As séricas vestes entretecidas com fios de ouro tornaram-se em suaves vestimentas lanares, que servem para repelir o frio, e não para desnudar a ambição do luxo. O que outrora fôra instrumento do luxo, recebe-o agora a virtude. Aquêlo cego, que estende a mão, e amiúde clama onde ninguém está, torna-se herdeiro de Paulina e co-herdeiro de Pamáquio. Aquêlo, de pés mutilados, que se arrasta com todo o corpo, é apoiado pelas mãos de uma tenra donzela. As portas, que antes vomitavam turbamultas de visitantes, ora estão rodeadas de pobres. Um dêles, inchado o ventre, está grávido da própria morte; aquêloutro, sem língua e mudo, que nem tem com que implorar, roga ainda mais por não poder rogar. Êste, enfraquecido desde a infância, não mais mendiga pela sua esmola; aquêlo, putrefato pela doença (icterícia?), sobrevive ao seu próprio cadáver. "Nem se tivesse cem línguas e cem bôcas, eu poderia enumerar o nome de todos os mártiros." Acompanhado por esta comitiva êle avança; nêles êle reanima Cristo, nas suas imundícies, purifica-se. Assim apressa-se em caminho ao céu o tesoureiro dos pobres, o candidato (aquêlo que veste a toga branca) dos indigentes. Outros maridos espargem violetas, rosas, lilás e purpurinas sôbre o túmulo das suas mulheres, consolando com estas oferendas a dor do seu peito. O nosso Pamáquio rega as santas cinzas e os veneráveis ossos com o bálsamo da caridade...

*

A procissão dos enfermos e mendigos repousa, evidentemente, tanto no seu conteúdo como no seu sentido, na Bíblia. O livro de Jó, as curas dos doentes e a ética da humildade que se sacrifica, no Nôvo Testamento, formam as bases para um tal despregar de atrocidades físicas. Já desde os tempos mais remotos, a abnegação por doentes repulsivos (*spirans cadaver*, diz Jerônimo em outra passagem) e especialmente o contato

físico com êles durante os cuidados eram considerados sinais importantíssimos que demonstravam a humildade cristã e a procura da santidade. Mas é evidente que também as artes retóricas da tardia Antigüidade contribuíram para a crueza do efeito do nosso texto — eu até diria que a sua contribuição foi decisiva. A pomposa pintura desta retórica mostra-se logo no começo nas expressões de contraste entre o mais desmedido luxo e a mais lastimável pobreza, onde, na escolha das palavras, pompeia-se com os pólos opostos do estilo: *ardentes gemmae* contra *agentium ventres!* Aparece também o jôgo antitético das palavras e dos conceitos (*lanarum vestimenta quibus repellatur frigus contra vestes sericae, etc., quibus nudetur ambitio — ubi nemo est clamitans — ne hoc quidem habens unde roget, etc. — supravivit cadaveri suo — sordibus dealbatur — e assim por diante*), na predileção por adjetivos e imagens pomposas, no uso patético da anáfora (*hoc, his, horum*). É certo que Jerônimo se diferencia do seu contemporâneo Amiano pelo fato de que as chamadas da sua pompa — *ardentes gemmae* — são alimentadas por um ardor amoroso e pela exaltação — o impulso lírico das últimas frases, onde Pamáquio ascende aos céus celeremente e asperge as cinzas da amada com o bálsamo da caridade é magnífico, duplamente efetivo após a procissão dos doentes, e as flôres, que não são jogadas, mas são enumeradas, contribuem com o seu perfume. É uma passagem magnífica, uma delícia para os amantes daquilo que mais tarde se chamou o barroco, e a magnificência de Amiano, muito mais rígida e interiormente gelada, nada tem que possa ser-lhe comparado. Mas também a esperança de Jerônimo, que tão comovedoramente o leva para o lirismo, não se refere, de maneira alguma, a êste mundo; a sua propaganda, dirigida expressamente ao ideal ascético e virginal, é contrária à geração e volta-se para a destruição do terrenal; só com dificuldade e parcialmente êle se deixa levar a fazer meias concessões pela oposição que já então se iniciava. Também a sua chama é sombria, e o contraste entre a pictórica pompa do discurso e o *ethos* sombrio e suicida, a imersão no horripilante, naquilo que desfigura a vida e é seu inimigo, chega também nêle a ser amiúde quase insuportável. Não é a última vez que se defronta, na sua obra, uma disposição ascética e assassina do mundo em meio a um estilo pictórico extremamente rico. Isto fica sendo uma tradição cristã; mas nêle isto tem um efeito tanto mais sombrio, porque lhe faltam por completo as vozes contrárias, que cantam as alegrias do mundo, cuja sonoridade se faz ouvir no barroco posterior, em todo momento, mesmo na mais profunda devoção extática; a sombria e desesperada defensiva da Antigüidade decadente não mais era capaz, segundo parece, de produzir tais cantos.

Mas mesmo nas obras dos padres da Igreja há também textos que delatam uma relação totalmente diferente com a realidade do seu tempo, uma relação muito mais dramaticamente combativa — e ao mesmo tempo, uma forma de expressão muito diferente, muito menos barrôca, muito mais influenciada pela tradi-

ção clássica. O texto seguinte, com o qual quero demonstrar o que disse, é do capítulo oitavo do sexto livro das *Confissões* de Santo Agostinho; a pessoa da qual se fala é Alípio, amigo de juventude e discípulo de Agostinho; a pessoa à qual se dirige a palavra (*tu*) é Deus:

Non sane relinquens incantatam sibi a parentibus terrenam viam, Romam praecesserat, ut ius disceret; et ibi gladiatorii spectaculi hiatu incredibili et incredibiliter abreptus est. Cum enim aversaretur et detestaretur talia, quidam eius amici et condiscipuli, cum forte de prandio redeuntibus per viam obvius esset, recusantem vehementer et resistentem familiari violentia duxerunt in amphitheatrum, crudelium et funestorum ludorum diebus, haec dicentem: si corpus meum in illum locum trahitis, et ibi constitutis, numquid et animum et oculos meos in illa spectacula potestis intendere? Adero itaque absens, ac sic et vos et illa superabo. Quibus auditis illi nihilo segnius eum adduxerunt secum, idipsum forte explorare cupientes, utrum posset efficere. Quo ubi ventum est, et sedibus, quibus potuerunt, locati sunt, fervebant omnia imanissimis voluptatibus. Ille autem clausis foribus oculorum interdixit animo, ne in tanta mala procederet, atque utinam et aures obturavisset. Nam quodam pugnae casu, cum clamor ingens totius populi vehementer eum pulsasset, curiositate victus et quasi paratus quicquid illud esset etiam visu contemnere et vincere, aperuit oculos; et percussus est graviore vulnere in anima, quam ille in corpore, quem cernere concupivit, ceciditque miserabilis, quam ille quo cadente factus est clamor: qui per eius aures intravit, et reseravit eius lumina, ut esset, qua feriretur et deiceretur, audax adhuc potius quam fortis animus; et eo infirmior, quod de se etiam praesumpserat quod debuit tibi. Ut enim vidit illum sanguinem, immanitatem simul ebibit, et non se avertit, sed fixit ad spectum, et hauriebat furias, et nesciebat; et delectabatur scelere certaminis, et cruenta voluptate inebriabatur. Et non erat iam ille qui venerat, sed unus de turba ad quam venerat, et verus eorum socius a quibus adductus erat. Quid plura? Spectavit, clamavit, exarsit, abstulit inde secum insaniam qua stimularetur redire: non tantum cum illis a quibus prius abstractus est, sed etiam prae illis, et alios trahens. Et inde tamen manu validissima et misericordissima eruiisti eum tu, et docuisti eum non sui habere, sed tui fiduciam; sed longe postea.

Não abandonou certamente a via terrena, que os seus pais tinham louvado, e tinha ido a Roma para aprender Direito. E lá êle foi arrebatado pela paixão pelos espetáculos de gladiadores, de uma forma e com uma intensidade incríveis. Quando ainda sentia aversão e detestava coisas semelhantes, encontrou certa vez, casualmente, alguns amigos e condiscípulos que voltavam de um banquete, os quais, apesar de sua recusa e resistência, arrastaram-no amistosamente ao anfiteatro, nos dias em que lá tinham lugar os jogos cruéis e funestos. Êle, porém, disse: "Ainda que arrasteis o meu corpo para lá e o obrigueis a ali ficar, podeis acaso dirigir os meus olhos e o meu espírito para aquêles espetáculos? Lá estarei como um ausente, e assim demonstrarei a minha superioridade sobre vós

e sôbre aquêlo espetáculo." Ouvindo isto, arrastaram-no com maior empenho consigo, talvez porque tivessem vontade de ver se êle era capaz de cumprir o prometido. Chegados ao local, sentaram onde puderam; todos ferviam numa horrível volúpia. Êle fechou as portas dos seus olhos e proibiu o seu espírito a dedicar-se a coisas tão ruins; ah, se êle tivesse também obturado os seus ouvidos! Pois numa mudança da pugna, como o clamor imenso da multidão o atingisse veementemente, foi vencido pela curiosidade e, certo de ser capaz de vencer e desprezar com a vista o pior, abriu os olhos; então, sua alma foi ferida mais fundamente do que o corpo daquele que êle desejava ver, e caiu mais miseravelmente do que aquêlo cuja queda tinha provocado a gritaria: esta gritaria entrou pelos seus ouvidos e abriu os seus olhos para encontrar o caminho para dominar o seu espírito, naquele tempo mais audacioso do que forte; e êste era tanto mais débil, quanto tinha pôsto em si a confiança que devia a Ti. Pois quando viu aquêlo sangue, bebeu também o veneno da ferocidade, e não só não se voltou, mas fixou o espetáculo, absorveu o furor e, sem sabê-lo, começou a deleitar-se com o celerado espetáculo e ficou embriagado de cruenta volúpia. E já não era o mesmo que viera, mas um da turba, à qual se juntara, e, realmente, um sócio daqueles que o tinham conduzido para lá. Que mais? Olhava, gritava, ardia, levou consigo dali a loucura que estimulá-lo-ia a voltar: não só com os outros, que antes o tinham arrastado, mas antes dêles e trazendo outros consigo. Mas Tu, com fortíssima e misericordiosíssima mão o tiraste de lá, e lhe ensinaste a ter confiança, não em si mesmo, mas em Ti. Mas isto se deu muito mais tarde.

*

Também aqui agem as fôrças do tempo: sadismo, embriaguez sangrenta e o predomínio do mágico-sensorial sôbre o racional e o ético. Contudo, luta-se, o inimigo é reconhecido e as fôrças antagônicas da alma são mobilizadas para enfrentá-lo. O inimigo aparece aqui sob a forma da grande sugestão em massa, da embriaguez sanguinolenta, que ataca todos os sentidos ao mesmo tempo: se a defesa lhe fechar a entrada dos olhos, êle abre o seu caminho pelos ouvidos, obrigando, assim, a abrir os olhos. A defesa confia, ainda, no seu centro mais íntimo, na fôrça da sua íntima decisão, na sua consciente vontade de recusa. Mas esta consciência interna não resiste nem um instante; inverte-se imediatamente, e as fôrças, até então repressadas pela dificultosa tensão da vontade, as quais, até então, serviam à defesa, passam ao inimigo. Demo-nos razão do que isto significa. Contra a massificação plebéia, contra os desejos irracionais e desmesurados, contra o encanto das fôrças mágicas, a esclarecida cultura clássica possuía as armas do autodomínio individualista, aristocrático, mesurado e racional; os diferentes sistemas didáticos éticos concordavam em que um homem bem instruído, consciente de si mesmo, seria capaz, pelas suas próprias fôrças, de afastar-se de qualquer descomedimento, e que êste não poderia penetrá-lo contra a sua vontade. Também a doutrina maniquéia, da qual Alípio já então estava perto, confia no reconhecimento do bem e do mal. Por isto êle se deixa arrastar *familiari violentia* para o anfiteatro, sem muita preocupação; êle

confia nos seus olhos fechados e na sua decidida vontade. Mas a sua autoconsciência individualista e orgulhosa é derrubada instantaneamente. E não se trata, aqui, de um Alípio qualquer, cujo orgulho, ou melhor, cuja essência mais íntima é arrebatada, mas de tóda a cultura racional e individualista da Antigüidade clássica: Platão e Aristóteles, os estóicos e os epicúreos. O ardente desejo varreu-os, numa única e poderosa tempestade: *et non erat iam ille qui venerat, sed unus de turba ad quam venerat*. O indivíduo distinto, confiante em si mesmo, individual também na sua escolha, hostil a tóda intemperança, converteu-se em mais um da massa, e não só isso: as mesmas fôrças que lhe permitiram manter-se afastado por mais tempo e mais decididamente da sugestão da massa, a mesma energia que lhe permitia levar uma vida própria e orgulhosa, estas mesmas fôrças êle põe agora à disposição da massa e da sua essência impulsiva; êle não é sômente seduzido; converte-se em sedutor: aquilo, que até o momento abominara, agora ama. Não é só com os outros que que êle delira, mas antes dos outros: *non tantum cum illis, sed prae illis, et alios trahens*. É mais do que natural que um jovem de grande e apaixonada fôrça vital não ceda sômente de forma paulatina, mas se precipite na posição extremamente oposta; a reação é total; e uma tal reviravolta de um extremo para o outro é, ao mesmo tempo, muito cristã; assim como Pedro na cena da negação (e, contrariamente, como Paulo no caminho de Damasco), cai tanto mais baixo, quanto mais elevado antes estivera — como Pedro, êle também reerguer-se-á sòzinho. Pois a sua derrota não é definitiva; quando Deus lhe tiver ensinado a confiar Nêle e não em si próprio — e no caminho dêste ensinamento, a derrota é justamente o primeiro passo — então êle triunfará. O cristianismo dispõe, na sua luta contra a embriaguez mágica, de outras armas que não as da elevada cultura racional e individualista da Antigüidade: êle próprio é um movimento de profundidade, tanto da profundidade dos muitos, como da profundidade do sentimento imediato; é capaz de combater o inimigo com as suas próprias armas. Sua magia não é menos mágica do que a embriaguez sangrenta, e é mais poderosa, porque é mais ordenada, mais humana e esperançosa.

Um texto como êste, por mais que revele traços sombrios da realidade do tempo, apresenta um caráter totalmente diferente do de Amiano e, também, do da passagem de Jerônimo que transcrevemos. O que o diferencia, à primeira vista, dos outros textos é a calidez da luta humana e dramática; Alípio vive e luta; ao seu lado não só as figuras de Amiano, mas também o Pamáquio do trecho de Jerônimo, são esquemas rígidos, cujo interior não se abre. É isto o decisivo, o que faz sobressair Agostinho decididamente do estilo do seu tempo, até onde o conheço: êle sente e transmite de forma imediata vida humana, que vive diante dos nossos olhos. Os recursos de estilo retórico, que êle não despreza absolutamente, nem neste texto nem em nenhuma outra ocasião, parecem-me estar, em conjunto, mais perto do antigo gênero clássico ciceroniano

do que aquilo que encontramos em Amiano ou em Jerônimo; o extremamente dramático "*spectavit, clamavit, exarsit, abstulit inde* etc." lembra a figura da segunda *Catilinária* "*abiit, excessit, evasit, erupit*", à qual, aliás, supera em muito, pelo conteúdo real da sua exacerbação e pela imediata passagem para o objetivo — e ainda existem, sobretudo na segunda parte do texto, uma grande quantidade de figuras, antíteses e paralelismos. O retórico parece mais clássico do que em Amiano ou em Jerônimo; contudo é claro e evidente, à primeira vista, que não se trata de um texto clássico; no tom há algo de penetrantemente impulsivo, algo de humanamente dramático, e na forma, um predomínio da parataxe; estas duas coisas, tanto isoladamente quanto em conjunto, têm um efeito totalmente anticlássico. Ao observar, por exemplo, a frase *nam quodam pugnae caso* etc., que contém toda uma série de membros introduzidos hipotaticamente, resulta que ela é coroada por um movimento simultaneamente dramático e paratático: *aperuit oculos, et percussus est*, etc. — procurando rastejar a impressão desta passagem, lembram-se certas passagens bíblicas, que se refletem na Vulgata da seguinte maneira: *Dixitque Deus: fiat lux, et facta est lux*; ou: *ad te clamaverunt, et salvi facti sunt; in te speraverunt, et non sunt confusi* (Salmos 22, 6); ou: *Flavit spiritus tuus, et operuit eos mare* (Êxodo 15, 10); ou: *aperuit Dominus os asinae, et locuta est* (Números 22, 28); em todas estas passagens, no lugar da hipotaxe causal ou, pelo menos, temporal, que seria de esperar no latim clássico (seja mediante *cum* ou *postquam*, seja pelo ablativo absoluto ou mediante uma construção de participio) aparece a parataxe com *et*; o que de modo algum enfraquece a ligação entre os dois acontecimentos, mas, ao contrário, ressalta enfaticamente esta relação; do mesmo modo que, em português, tem maior efeito dramático dizer: abriu os olhos, e foi ferido... do que formular: quando abriu os seus olhos... ou ao abrir os olhos... Esta observação acerca do ápice da frase *aperuit oculos, et percussus est* é só um sintoma de uma situação muito mais geral: certamente Agostinho emprega o estilo do período clássico e as suas figuras de dicção (de forma totalmente consciente, como resulta das suas explicações no quarto livro do seu *De doctrina christiana*), mas não se deixa dominar por êle. O impulsivo, o penetrante da sua essência exclui uma acomodação no processo comparativamente frio, sensato, que ordena as coisas de cima, próprio do estilo clássico e, especialmente, do estilo romano; em toda parte do nosso texto é possível observar com quanta frequência êle põe um membro da oração junto do outro, especialmente quando se trata de um desenvolvimento dramático: *Trahitis, et ibi constituitis; adero ac superabo; interdixit, atque utinam obturavisset* (um movimento não raro em outras ocasiões, aqui, porém, peculiarmente agostiniano); *aperuit, et percussus est, ceciditque; intravit et reseravit; ebibit, et non se avertit, sed fixit, et nesciebat, et delectabatur, et inebriatur, et non erat iam ille*. Isto seria impossível no estilo clássico; trata-se, sem dúvida, de parataxe

bíblica, assim como o conteúdo mesmo, ou seja, a dramática apresentação de um processo interno, de uma reviravolta interna, é expressamente cristã. *Et non erat iam ille qui venerat, sed unus de turba ad quam venerat*: esta é uma frase que, tanto na sua forma como no seu conteúdo, não é imaginável na Antiguidade clássica; isto é cristão, e, muito especialmente, agostiniano, pois ninguém observou como êle, numa pesquisa tão apaixonada, o fenómeno do conflito e da coexistência das forças internas, a mudança das suas relações antitética e sintética e seu efeito; de maneira alguma somente no caso prático, como aqui, mas também em problemas puramente teóricos, que sob suas mãos se convertem em dramas; o testemunho mais penetrante disto é dado pelo seu escrito acerca da Trindade, e se se quiser comprovar com mais um exemplo, pequeno mais característico, quão problemáticos e, ao mesmo tempo, quão claros são para êle o devir e o desenvolvimento, leiam-se as primeiras frases das *Confissões* I, 8, onde se fala da passagem da infância para a puberdade; uma passagem como esta seria inconcebível antes de Santo Agostinho. A parataxe serve a Agostinho para exprimir o impulsivo e dramático, sendo que se trata, em geral, de processos internos; em contraste, falta quase totalmente aquilo que Amiano e outros autores do tempo, mesmo autores cristãos, visam, isto é, a pintura sensorial do acontecimento externo, sobretudo do mágico, do doentio e do horrível. No nosso texto, que daria bastante motivo para uma tal pintura, o assunto é liquidado com um par de palavras poderosas, mas totalmente correntes.

Não obstante, também aqui o processo interior, trágico e problemático, está incorporado na realidade concreta contemporânea; a separação dos campos estilísticos chegou ao seu fim. Também nos autores pagãos introduziu-se furtivamente, como vimos, a pintura da realidade no campo do estilo elevado, e de forma muito mais pura (deformada às vezes só pelo encontro com o estilo pomposo da tardia Antiguidade), a mistura de estilos da tradição judeo-cristã penetrou nos escritos dos pais da Igreja. O ponto central propriamente dito da doutrina cristã, encarnação e paixão, era, como já indicamos antes, totalmente incompatível com o princípio da separação dos estilos. Cristo apareceu não como herói ou como rei, mas como um homem da mais baixa extração social; os seus primeiros discípulos foram pescadores e artesãos, movimentava-se no mundo quotidiano do povo palestino, falava com publicanos e prostitutas, com pobres, doentes e crianças; e nem por isto suas ações e suas palavras deixaram de ter a mais elevada e a mais profunda dignidade; foram mais importantes do que tudo o que aconteceu em qualquer outro tempo. O estilo, no qual isto vem narrado, não possuía nenhuma ou, pelo menos, possuía muito pouca cultura retórica no sentido antigo, era "*sermo piscatorius*", e, contudo, profundamente comvente e mais eficaz do que a mais elevada obra retórico-trágica. E o mais comvente nessas narrações era a paixão. Que o Rei dos Reis tenha sido escarnecido, cuspidos,

açoitado e pregado na cruz, como um criminoso comum, — este relato aniquila totalmente, tão logo domina a consciência dos homens, a estética da separação dos estilos. Produz um novo estilo elevado, que não despreza absolutamente o quotidiano, e que incorpora em si o realismo sensorial, até o feio, o indigno, o fisicamente baixo; ou, se se preferir exprimir isto de maneira contrária, surge um novo “*sermo humilis*”, um estilo baixo, da espécie que seria aplicável somente à sátira e à comédia, mas que ora se estende muito além do seu território original, atingindo o mais elevado e o mais profundo, até o sublime e o eterno. Já me referi a estas relações anteriormente e uma vez (“*Sacrae Scripturae sermo humilis*”, *Neuphil. Mitteil.*, Helsinki, 1941, 57) indiquei o papel especial de Agostinho; ele, que se sentia à vontade tanto no mundo retórico clássico como no mundo judeo-cristão, foi talvez o primeiro que tomou consciência do problema da antítese estilística dos dois mundos. Assim o formulou, de maneira muito expressiva, na sua *De doctrina christiana* (4, 18), precisamente, com motivo do copo de água fria de Mateus, 10, 42.

A mistura estilística cristã não aparece tanto nestes primeiros tempos (na Idade Média é bem mais facilmente observável) porque os pais da igreja só raramente aproveitavam a oportunidade de se ocupar praticamente com a realidade contemporânea. Não são poetas nem romancistas e, em geral, também não historiadores do seu tempo; as atividades teológicas e, sobretudo, as apologéticas e as polêmicas, ocupavam-nos por completo e ocupam, também, os seus escritos; passagens como as que aqui citamos, de Jerônimo e de Agostinho, que descrevem a realidade contemporânea, não são muito frequentes. Tanto mais frequentes é entre eles a atividade interpretativa da realidade — exegese, antes de mais nada, das Sagradas Escrituras, mas também dos grandes contextos históricos, particularmente da história romana, para adequá-la à visão histórica judeo-cristã. Para isto é quase constante o emprêgo do método figural, do qual já falei antes, aqui mesmo e sobre cuja significação e influência tentei deitar um pouco de luz noutra ocasião (“*Figura*”, *Arch. Roman.*, 22 436). A interpretação figural “estabelece uma relação entre dois acontecimentos ou duas pessoas, na qual um deles não só se significa a si mesmo, mas também ao outro e este último compreende ou completa o outro. Ambos os pólos da figura estão separados temporalmente, mas estão, também, como acontecimentos ou figuras reais, dentro do tempo. Ambos estão contidos no fluxo corrente que é a vida histórica, e somente a sua compreensão, o *intellectus spiritualis* da sua relação é um ato mental.” Na prática, trata-se, primeiramente, quase sempre, da exegese do Velho Testamento, cujos episódios isolados são interpretados como figuras ou como profecias reais dos acontecimentos do Novo Testamento. Encontra-se um exemplo disto no fim do capítulo anterior, e vários outros exemplos comentados, no meu trabalho mencionado. Esta espécie de interpretação introduz, como é fácil de ver, um elemento inteiramente novo e

estranho na antiga perspectiva histórica. Quando, por exemplo, um acontecimento como o do sacrifício de Isaac, é interpretado como uma prefiguração do sacrifício de Cristo, de maneira que no primeiro, por assim dizer, anuncia-se e promete-se o segundo, e o segundo “cumpre” com o primeiro — *figuram implere* é a expressão para isto —, então se cria uma relação entre os dois acontecimentos, que não estão unidos nem temporal, nem causalmente — uma relação que, de forma racional e num decurso horizontal, se fôr permissível esta expressão para uma extensão temporal, não é possível estabelecer. Só é possível estabelecer esta relação quando se unem os dois acontecimentos, verticalmente, com a providência divina, que é a única que pode planejar a história desta maneira e a única que pode fornecer a chave para a sua compreensão. A conexão temporal-horizontal e causal dos acontecimentos é dissolvida; o agora e aqui não é mais elo de um decurso terreno, mas é, simultaneamente, algo que sempre foi e algo que consumir-se-á no futuro. E, a bem dizer, perante o olho de Deus, é algo eterno, de todos os tempos, já consumado no fragmentário acontecer terreno. Esta concepção histórica é de uma unidade grandiosa, mas era totalmente alheia à essência clássico-antiga, a qual destruiu até na estrutura da sua linguagem, ou pelo menos da sua linguagem literária, que, com as suas sábias e bem matizadas conjunções, com os seus ricos instrumentos de ordenação sintática, com o seu sistema de determinação dos tempos, cuidadosamente elaborado, tornou-se inteiramente supérflua, a partir do momento em que já não mais importavam as relações terrenas de lugar, tempo e causalidade; a partir do momento em que uma relação vertical, ascendente de todo o acontecer para o alto, convergindo em Deus, era o único que importava, que tinha sentido. Necessariamente, sempre que ambas as concepções se encontraram, deveria surgir conflito e a intenção de entrar num compromisso: entre, por um lado, a representação que ligava cuidadosamente os membros do acontecimento entre si, cumprindo as seqüências temporais e causais e permanecendo no campo do primeiro plano terreno — e, por outro, a exposição entrecortada e saltitante, interrogando o alto constantemente à procura de uma interpretação. Quanto mais educados no sentido antigo, quanto mais aprofundados na cultura antiga estivessem os escritores cristãos dos tempos patrísticos, tanto mais eles deviam sentir a necessidade de verter o conteúdo do cristianismo numa forma que não fôsse só mera tradução, mas uma adaptação às suas próprias tradições conceituais e expressivas. Também aqui Santo Agostinho serve como exemplo; grandes trechos da sua *Civitas Dei*, especialmente os livros XV a XVIII, onde se fala do progresso (*procursus*) do reino de Deus sobre a terra, mostram o constante afã de complementar a interpretação figural-vertical com a apresentação de decursos que se sucedem historicamente. Leia-se, como exemplo, um capítulo qualquer, onde ele comenta uma narração bíblica, talvez XVI, 12; lá se fala da família de Taré, pai de Abraão, isto é, do Gênesis, 11, 26, o que é completado por S.

Agostinho mediante outros trechos bíblicos, por exemplo, Josué, 24,2. O tema do capítulo é judeo-cristão, e também a exegese e é o conjunto encontra-se sob o signo da *Civitas Dei*, que, prefigurada desde Adão, consumou-se agora em Cristo. Interpreta-se a época de Taré-Abraão com um elo do plano divino da salvação, como um dos estágios da seqüência figural de pré-figurações provisoriamente fragmentárias, anunciadoras da *Civitas Dei*, e, neste sentido, ela é comparada com a época de Noé, muito anterior. Contudo, dentro destes limites, apresenta-se a constante preocupação em preencher as lacunas da representação bíblica, em completá-la com outros trechos bíblicos ou com considerações próprias, em produzir uma correlação fluente dos acontecimentos e, em geral, em dar à interpretação, irracional em si, uma forma que seja, até o limite mais extremo, racionalmente convincente. Quase tudo o que êle acrescenta ao relato bíblico serve para esclarecer racionalmente a situação histórica e para harmonizar a interpretação figural como a idéia da seqüência histórica ininterrupta. Aquilo que aqui se infiltra de clássico antigo, manifesta-se também na linguagem, aliás, sobretudo nela: trata-se de períodos que, ainda que apressadamente construídos e de efeito não muito artístico (excesso de construções relativas), estão, com a sua rica elaboração das partículas conectivas, com hipotaxes temporais, comparativas e concessivas matizadas com exatidão, com as suas construções participiais, no mais acerbo contraste com a citação bíblica transcrita, com a sua parataxe e a sua carência de membros conectivos. Este contraste entre texto e citações bíblicas é freqüentemente encontrável nos pais da Igreja e, quase em toda parte, em Santo Agostinho; pois a tradução latina da Bíblia tinha conservado o caráter paratático do original. Reconhece-se claramente, num tal trecho da *Civitas Dei*, a pugna que, lingüística e objetivamente, tinha lugar entre os dois mundos, e que também poderia ter levado a uma extensa racionalização e articulação sintática da tradição judeo-cristã; só que isto não se deu. A mentalidade antiga já era demasiado quebradiça; a obra escrita mais importante e influente, a tradução da Bíblia, não pôde senão imitar o estilo paratático do original e veio, assim, ao encontro das tendências da fala popular, enquanto decaía a língua literária. E, finalmente, ocorreu a irrupção dos germanos, os quais, não obstante todo o seu espantado respeito diante da cultura antiga, não estavam em condições de aceitar justamente o que ela tinha de racional, a sua fina malha sintática.

Assim, a interpretação figural dos acontecimentos venceu em toda a linha, mas ela não oferecia uma compensação total pela perdida visão na conexão racional, fluente e terrena das coisas, pois não podia ser aplicada a qualquer acontecimento sem mais nem menos, não obstante, naturalmente, não faltassem tentativas de interpretar imediatamente, das alturas, tudo o que acontecia. Estas tentativas deveriam baldar-se diante da multiplicidade dos acontecimentos e da incognoscibilidade das decisões divinas, e, assim, largos campos do acontecer ficaram sem qual-

quer princípio, segundo o qual poder-se-ia ordená-los e compreendê-los — sobretudo depois da ruína do Império Romano, que, como concepção do Estado, dava uma direção, pelo menos, a visão política dos acontecimentos. O que sobrou foi o mero observar, suportar ou aproveitar do que acontecia praticamente em cada instante; era material bruto que era recebido também da forma mais bruta. Levou muito tempo até que os germes contidos no cristianismo (mistura de estilos, visão em profundidade no devinte), apoiados pela sensualidade de povos ainda não carcomidos, pudessem desfraldar as suas forças.

4

A seguinte narração consta da *História dos Francos* de Gregório de Tours (VII, 47 e IX, 19).

Gravia tunc inter Toronicos cives bella civilia surrexerunt. Nam Sicharius, Johannes quondam filius, dum ad natalis dominici solemniam apud Montalomagensem vicum cum Austrighysilo reliquosque pagensis celebraret, presbiter loci misit puerum ad aliquorum hominum invitationem, ut ad domum eius bibendi gracia venire deberint. Veniente vero puero, unus ex his qui invitabantur, extracto gladio, eum ferire non metuit. Qui statim cecidit et mortuos est. Quod cum Sicharius audisset, qui amicitias cum presbitero retinebat, quod scilicet puer eius fuerit interfectus, arrepta arma ad ecclesiam petit, Austrighyselum opperiens. Ille autem hec audiens, adprehenso armorum apparatu, contra eum diregit. Mixtisque omnibus, cum se pars utraque conluderit, Sicharius inter clericos ereptus ad villam suam effugit, relictis in domo presbiteri cum argento et vestimentis quatuor pueris sauciatis. Quo fugiente, Austrighiselus iterum inruens, interfectis pueris aurum argentumque cum reliquis rebus abstulit. Dehinc cum in iudicio civium convenissent, et preceptum esset ut Austrighiselus, qui homicida erat et, interfectis pueris, res sine audienciam diripuerat, censura legali condempnaretur. Inito placito, paucis infra diebus Sicharius audiens quod res, quas Austrighiselus deripuerat, cum Aunone et filio adque eius fratre Eberulfo retinerentur, postposito placito, coniunctus Audino, mota sedicione, cum armatis viris inruit super eos nocte, elisumque hospicium, in quo dormiebant, patrem cum fratre et filio interemit, resque eorum cum pecoribus, interfectisque servis, abduxit. Quod nos audientes, vehimenter ex hoc molesti, adiuncto iudice, legacionem ad eos mittemus, ut in nostra presencia venientes, accepta racione, cum pace discederent, ne iurgium in amplius pulu-

laret. Quibus venientibus coniunctisque civibus, ego aio: "Nolite, o viri, in sceleribus proficere, ne malum longius extendatur. Perdedimus enim ecclesie filius; metuemus nunc, ne et alius in hac intencione careamus. Estote, queso, pacifici; et qui malu gesit, stante caritate, componat, ut sitis filii pacifici, qui digni sitis regno Dei, ipso Domino tribuente, percipere. Sic enim ipse ait: Beati pacifici, quoniam filli Dei vocabuntur. Ece enim, etsi illi, qui noxe subditur, minor est facultas, argento ecclesie redemitur; interim anima viri non pereat." Et hec dicens, optuli argentum ecclesie; sed pars Chramnesindi, qui mortem patris fratresque et patru requerebat, acceperere noluit. His discedentibus, Sicharius iter, ut ad regem ambularet, preparat, et ob hoc Pectavum ad uxorem cernendam proficiscitur. Cumque servum, ut exerce-ret opera, commoneret elevatamque virgam ictibus verberaret, ille, extracto baltei gladio, dominum sauciare non metuit. Quo in terram ruente, currentes amici adprehensum servum crudeliter cesum, truncatis manibus et pedibus, patibolo damnaverunt. Interim sonus in Toronicum exiit, Sicharium fuisse defunctum. Cum autem hec Chramnesindus audisset, commonitis parentibus et amicis, ad domum eius properat. Quibus spoliatis, interemptis nonnullis servorum, domus omnes tam Sicharii quam reliquorum, qui participes huius ville erant, incendio concremavit, abducens secum pecora vel quecumque movere potuit. Tunc partes ad iudice ad civitatem deducte, causas proprias prolocuntur; inventumque est a iudicibus, ut, qui nollens acceperere prius compositionem domus incendiis tradedit, medietatem precii, quod ei fuerat iudicatum, amitteret — et hoc contra legis actum, ut tantum pacifici redderentur — alia vero medietatem compositiones Sicharius redderet. Tunc datum ab ecclesia argentum, que iudicaverunt accepta securitate composuit, datis sibi partes invicem sacramentis, ut nullo umquam tempore contra alteram pars alia musitaret. Et sic altercacio terminum fecit.

(IX, 19) Bellum vero illud, quod inter cives Toronicus superius diximus terminatum, in rediviva rursum insania surgit. Nam Sicharius, cum post interfectionem parentum Cramsindi magnam cum eo amicitiam patravisset, et in tantum se caritate mutua diligerent, ut plerumque simul cibum caperent, ac in uno pariter stratu recumberent, quandam die cenam sub nocturno tempore preparat Chramsindus, invitans Sicharium ad epulum suum. Quo veniente, resident pariter ad convivium. Cumque Sicharius crapulatus a vino multa iactaret in Cramsindo, ad extremum dixisse fertur: "Magnas mihi debes referre grates, o dulcissime frater, eo quod interficerem parentes tuos, de quibus accepta compositione, aurum argentumque superabundat in domum tuam, et nudus essis et egens, nisi hec te causa paululum roborassit." Hec ille audiens, amare suscepit animo dicta Sichari, dixitque in corde suo: "Nisi ulciscar interitum parentum meorum, amitteri nomen viri debeo et mulier infirma vocare." Et statim extinctis luminaribus, caput Sichari seca dividit. Qui parvolam in ipso vitae terminum vocem emittens, cecidit et mortuus est. Pueri vero, qui cum eo venerant, dilabuntur. Cramsindus

exanimus corpus nudatum vestibus adpendit in sepiis stipite,
ascensisque aequitibus eius, ad regem petiit. . .

*

Graves lutas civis surgiram, então, entre os habitantes da região de Tours. Pois estando Sicário, filho do defunto João, festejando o nascimento do Senhor juntamente com Austregésilo e com os outros conterrâneos, na aldeia de Mantelão, o presbítero do lugar enviou um mção de serviço para convidar algumas pessoas, a fim de que fôsem à sua casa para beberem. Mas quando o mção chegou, um daqueles que haviam sido convidados puxou a espada e não hesitou em ferir o mção, que logo caiu e morreu. Quando Sicário, que tinha amizade pelo presbítero ouviu isto, ou seja, que um criado do mesmo havia sido assassinado, pegou em armas e foi à igreja, esperar Austregésilo. Este armou-se também, ao ouvir isto, com tôdas suas armas, e foi ao seu encontro. E quando todos se misturaram em combate, e uma e outra parte sofreu perdas, Sicário escapuliu-se entre os clérigos e fugiu para a sua côrte, deixando, porém, sua prata, suas roupas e quatro dos seus servos, feridos, na casa do presbítero. Depois da sua fuga, Austregésilo irrompeu nessa casa, matou os servos e levou consigo o ouro, a prata e as outras coisas de Sicário. Mais tarde, quando apareceram perante o tribunal civil, decidiu-se que Austregésilo seria condenado a pagar a multa legal por homicídio e por ter-se apropriado das coisas, após ter morto os servos, sem esperar por uma sentença. Sicário havia aceito estas decisões, porém ouviu, poucos dias depois, que os objetos que Austregésilo lhe havia tirado estavam guardados com Auno, com o seu filho e com o seu irmão Eberulfo; sem respeitar o acôrdo, juntou-se com Audino, quebrou a paz e os assaltou com homens armados, à noite. Irrompeu na casa onde dormiam, matou o pai, o irmão e o filho, assassinou os criados e levou consigo todos os objetos e os rebanhos. Ao ouvirmos isto, ficamos muito aflitos, unimo-nos ao juiz do lugar, enviamos um emissário dizendo que deveriam aparecer perante nós para dirimir a questão e separar-se em paz, para que a querela não se expandisse. Quando vieram, estando reunidos os cidadãos, falei então assim: "Deixai, ó homens, de cometer mais crimes, para que este mal não se estenda ainda mais! Já perdemos filhos da Igreja nesta luta; receamos que se percam ainda outros. Estai, pois, em paz, e quem tiver cometido más ações, que as pague em paz, pois sois filhos da paz, dignos de receber pela graça divina o reino dos céus. Pois Ele diz: bem-aventurados os pacíficos, pois serão chamados filhos de Deus. E vêde, se aquêle que fôr culpado, fôr demasiado pobre para pagar a sua indenização, seja êle resgatado com o dinheiro da Igreja, contanto que a sua alma não se perca." Assim ofereci-lhes o dinheiro da Igreja. Mas o partido de Cramnesindo, que queria vingar a morte do seu pai, do seu irmão e do seu tio, negou-se a aceitar a indenização. Assim, foram embora, e Sicário empreendeu uma viagem com o fito de ver o rei. Foi, para tanto, à região de Poitiers, para visitar a sua mulher. Lá, quando admoestou um servo para que fizesse o seu trabalho, levantando a sua vara e castigando-o, este puxou a espada que levava ao cinto e não hesitou em ferir o seu amo. Ao cair Sicário à terra, acorreram os seus amigos, pegaram o servo e o maltrataram cruelmente, cortando-lhe as mãos e os pés e levando-o ao patíbulo. Entretanto, chegou a Tours o beato de que Sicário havia morrido, e Cramnesindo, ao

ouvir isto, chamou os seus parentes e amigos e correu para a casa de Sicário. Depois de havê-la saqueado e de haver morto vários servos, pôs fogo em tôdas as casas que faziam parte da côrte, tanto na de Sicário quanto nas outras, levou consigo os rebanhos e tudo o que podia ser levado. Depois disto, as partes foram intimadas a comparecer perante o juiz da cidade. Aí defenderam as suas causas, e os juízes chegaram à sentença de que aquêle que antes não havia aceito a indenização e havia incendiado as casas, deveria perder a metade do resgate que lhe havia sido concedido antes — o que era, a bem dizer, contrário às leis, mas só foi feito para apaziguá-los — devendo Sicário pagar sômente a outra metade. Com isto, a Igreja deu o dinheiro, a indenização foi paga segundo a sentença, as partes reconciliaram-se e juraram nunca mais levantarem armas contra os outros. Assim terminou a querela.

(IX, 19) A luta entre os habitantes de Tours, de cujo fim falamos acima, voltou a se acirrar com renovada fúria. Pois Sicário tinha feito profunda amizade com Cramnesindo, não obstante este ter morto os seus parentes, e êles chegaram a se amar tão profundamente, que amiúde comiam juntos e dormiam num mesmo leito. Tendo, certa feita, preparado um jantar, Cramnesindo convidou Sicário. Sicário veio e ambos sentaram-se juntos à mesa. Sicário, porém, escaldado pelo vinho, permitiu-se dizer muitas coisas ofensivas para Cramnesindo dizendo, por fim, segundo contam, as seguintes palavras: "Deverias ser-me muito grato, irmão do meu coração, por eu ter morto os teus parentes; pois tens recebido uma indenização por sua causa, e agora há muito ouro e prata na tua casa; pobre e necessitado viverias agora, se tudo isto não te tivesse fortificado um pouco." O outro ouviu isto, e as palavras encheram o seu ânimo de amargura, e êle falou no seu coração: "Se eu não vingar a morte dos meus parentes, não mais merecerei ser chamado de homem; merecerei ser chamado de mulher covarde." Apagou imediatamente as luzes e fendeu a cabeça de Sicário com um talho. Sicário ainda proferiu um débil grito, antes de cair e morrer. Os servos que com êle tinham vindo, porém, fugiram. Cramnesindo arrancou, então, as vestes do cadáver e o pendurou num dos pilares da cêrca, subiu no seu cavalo e apressou-se a ir ver o rei . . .

(Esta tradução procura sômente tornar compreensível o acontecimento, mas não pretende dar uma idéia do modo de escrever de Gregório.)

*

Ao ler este trecho, ter-se-á, antes de mais nada, a impressão de que aqui se narra uma história já em si muito embrulhada de maneira muito pouco clara. Mesmo quem não se deixar desconcertar pela desordem da ortografia e das terminações flexionais, terá certa dificuldade em esclarecer totalmente os acontecimentos. "Graves lutas civis surgiram, então, entre os habitantes da região de Tours. Pois. . ." Agora deveriam seguir as causas das desordens, mas o que se segue, em primeiro lugar, subordinado ao *nam*, é um trecho da pré-história do caso, isto é, que numa aldeia, onde muitas pessoas estavam reunidas para uma festa de Natal, o padre da aldeia enviou um criado, para convidar a beber alguns dos que estavam reunidos. Mas esta não é a causa das desordens. Lembra a espécie de relato que se

encontra freqüentemente na língua falada, sobretudo em pessoas pouco cultas, apressadas ou descuidadas, de um tipo semelhante a isto: "Ontem saí mais tarde do escritório. Pois o diretor, o Sr. Silva, estêve com o chefe, e então êles falaram do assunto X. E quando já eram quase cinco, vem o chefe e diz: 'Ah Sr. Costa, o senhor não poderia, por favor, fazer rapidamente a relação, para que possamos dar ao Sr. Silva todo o material de uma vez, etc.'" A visita do Sr. Silva ao chefe informa tão pouco sôbre o atraso do Sr. Costa quanto o convite do padre sôbre a origem imediata das desordens; só nos dá a primeira parte de um estado de coisas composto de vários membros, que o narrador é incapaz de coordenar sintaticamente: êle tem a intenção de dar a conhecer a causa do resultado antecipado na primeira oração, mas é confundido pela multidão dos dados necessários para tanto: êle não tem a energia de organizá-los num só período, com a ajuda de um sistema de orações subordinadas, nem a previsão de se livrar do apêrto, uma vez reconhecida a sua incapacidade, com uma oração introdutória (por exemplo: "Isto ocorreu assim"). Tal como aparece, o *nam* é vago e injustificado, do mesmo modo que na oração posterior, concebida de maneira muito semelhante: *nam Sicharius cum post interfectionem*, etc., pois também nela o *nam* não introduz a causa do renascer das desordens, mas sômente a primeira parte de um estado de coisas muito complexo: em ambos os casos a impressão da desordem é intensificada ainda mais pela mudança do sujeito. Em ambos os casos a oração começa tendo Sicário por sujeito, pois Gregório o considera, evidentemente, as duas vêzes, personagem principal; e em ambos os casos êle se vê obrigado a introduzir o sujeito correspondente ao mencionado estado de coisas, e só é capaz de fazê-lo com outra oração, de modo que as orações tôdas se convertem em monstruosidades gramaticais. Ora, os comentaristas (Bonnet, também Loefsted nos seus comentários à *Peregrinatio Aetherae*) ensinaram-nos que *nam*, no latim vulgar, assim como muitas das partículas conectivas do latim, antes tão claras e definidas, perdeu a sua força expressiva original; que não mais tem função causal, mas indica sômente uma descorada continuação ou transição. Mas isto não acontece nas duas passagens de Gregório que estudamos. Pelo contrário, Gregório ainda sente o significado causal, emprega-o, só que de maneira embrulhada e confusa. Talvez seja possível reconhecer, em tais exemplos, como o *nam*, devido às muitas utilizações laxas, debilitou-se como partícula causal — aqui o processo de relaxamento está ainda em marcha, ainda não está acabado. É notável que tais processos, que ocorrem constantemente na língua falada, se infiltrem, aqui, na língua escrita de um homem como Gregório de Tours, que pertencia a uma família distinta e se constituiu numa figura importante dentro dos limites do seu tempo e do seu país.

Prossigamos. O criado que traz o convite é assassinado por "um dos convidados": por quê? Isto não é dito. Que o assassino deva ter sido Austregésilo ou alguém do seu séquito só

pode ser deduzido do que se segue, pois Sicário quer vingar-se nêle pelo ato; a coisa não é dita; também a introdução imediata dos diferentes edifícios, onde têm lugar os combates — a igreja, a casa do padre — e as palavras *inter clericos ereptus* dão uma imagem só muito confusa dos acontecimentos; sente-se a falta de têrmos intermediários explicativos. Outras coisas, ao contrário, aparecem com demasia de pormenores. Por que Gregório não diz simplesmente: um dos convidados matou o criado? Êle diz: . . . *extracto gladio, eum ferire non metuit. Quis statim cceidit et mortuos est* — de maneira tão pormenorizada êle trata dêste incidente, que só interessa pelas suas conseqüências, mas cujo motivo êle cala; isto teria sido bem mais importante do que mencionar que o criado caiu antes de morrer! Na frase seguinte, Gregório teme que o leitor já possa ter perdido o fio, pois acha necessário acrescentar *quod scilicet puer eius fuerit interfectus* — só um leitor de ínfima capacidade de apreensão já poderia tê-lo esquecido! Contraditôriamente, êle presuppõe que o mesmo leitor tenha bastante capacidade combinatória, com o seu *Austrighiselium opperiens*, pois êle omitiu comunicar-nos que Austregésilo está de alguma maneira relacionado com o assassinato — e, ainda mais, que todos os participantes da festa não se encontram num mesmo local, como tudo leva a crer. E continua do mesmo jeito. A frase que trata do primeiro processo judicial (*dehinc cum in iudicio. . .*), não contém verbo principal algum; a frase seguinte é um monstro, pelas suas formas participiais superpostas, e totalmente carentes de sistematização gramatical: *inito placito, postposito placito, coniuunctus Audino, mota sedicione, elisumque hospicium*; a tradução e a interpretação histórico-jurídica de ambas as frases são extremamente difíceis (assim como todo êste processo jurídico deu lugar a uma controvérsia outrora muito comentada entre Gabriel Monod e Fustel de Coulanges, *Revue Historique*, XXXI, 1886 e *Revue des Questions Historiques*, XLI, 1887), não só pela multivocidade da palavra *placitum*, mas também pela pouca clareza da estrutura lingüística como um todo; isto, por seu lado, revela que o próprio Gregório é incapaz de ordenar claramente os acontecimentos.

Austregésilo desaparece, sem que se saiba o que lhe aconteceu; introduzem-se novas personagens de maneira surpreendente, e só ocasional e incompletamente ouvimos acêrca da relação que têm com os acontecimentos. O discurso com o qual Gregório tenta apaziguar os ânimos é, por seu lado, compreensível só com um certo talento combinatório, pois quem é *illi*, *qui noxe subditur*, e quem o *vir*, cuja alma não deve se perder? Em contraste, a história, secundária em relação ao todo, da viagem de Sicário a Poitiers e do seu ferimento por um servo — cujo interesse para o todo do enrêdo consiste sômente em que com base nela corre o boato falso da sua morte — é narrada com riqueza de pormenores. Durante o segundo processo judicial ou conciliatório é necessário novamente grande esforço para esclarecer de que parte e de que dinheiro se trata em cada caso. E em todo

o primeiro trecho (pertencente ao sétimo livro) aparecem, certamente, muitas subordinações, amiúde muito canhestras — não é possível deixar de reconhecer o esforço em construir os períodos — mas não há nenhuma conjunção claramente causal ou concessiva, com exceção do *quoniam* da citação bíblica, e do *etsi*, cujo significado não me é de todo claro; contudo, parece ser mais condicional (= *si*) do que causal ou concessivo. O segundo trecho (que pertence ao nono livro) não dá exatamente a mesma impressão, pôsto que se concentre rapidamente numa única cena, na qual interessa menos a ordem do que a evidência. Não obstante, também aqui a oração expositiva *Nam Siharicus*, da qual já falamos, é uma construção monstruosa.

Evidentemente, um autor clássico teria ordenado os acontecimentos de modo muito mais claro — supondo-se que ele se tivesse dedicado a um tema semelhante. Pois, tão logo se põe a questão de como César, ou Lívio, ou Tácito, ou até Amiano teriam narrado esta história, fica imediatamente claro o seguinte: eles não a teriam narrado de maneira alguma. Para eles e para o seu público, uma tal história não teria tido o mínimo interesse. Quem são Austregésilo, Sicário e Cramnesindo? Não são nem sequer príncipes de linhagem, e as suas sangrentas rixas, nos melhores tempos do Império, nem sequer teriam dado motivo ao governador da província para fazer um relatório especial a Roma. Esta consideração evidencia a estreiteza do horizonte de Gregório, a sua pouca visão de um todo amplo e estruturado, a sua pouca capacidade de ordenar o seu assunto segundo os pontos de vista outrora válidos. O Império não mais existe; Gregório não mais está num lugar para onde confluem tôdas as informações do *orbis terrarum*, selecionadas e classificadas segundo a sua importância para a nação. Ele não dispõe das fontes de informações com as quais se contava anteriormente, nem da disposição segundo a qual eram redigidas tais informações. O seu olhar apenas abrange a Gália; grande parte da sua obra, sem dúvida a mais valiosa, consiste naquilo que ele próprio viveu na sua diocese, ou naquilo de que tem notícia das regiões circunvizinhas. O seu material limita-se essencialmente àquilo que ele próprio viu. Ele não possui um ponto de vista político no sentido antigo, e se se quiser falar de algo semelhante na sua obra, tal ponto de vista seria o dos interesses da Igreja. Mas também isto é só enxerga num campo limitado; não é capaz de pensar no todo da Igreja de tal forma que isso surja da sua obra com intensidade; tudo fica circunscrito localmente, tanto material como mentalmente. Em compensação, e em contraste com os seus antigos predecessores, que trabalhavam freqüentemente com informações mediatas ou racionalizadas, Gregório viu ele próprio, ou obteve de relatos orais imediatos a maior parte do que narra na sua história dos francos. Isto vai ao encontro do seu instinto natural, pois é se interessa imediatamente pelo que os homens fazem. Estes tornam-se interessantes para ele, na medida em que se movimentam ao seu redor, sem considerar o político no seu contexto mais amplo. Também o político, na medida em que aparece, foi

tratado por Gregório de forma pronunciadamente humana e anedótica. Assim, a sua obra adquire um caráter muito mais próximo do das memórias pessoais do que a obra de qualquer historiador romano — é claro que não será necessário expor aqui até que ponto é diferente o caso de César.

Um historiador antigo anterior não se teria, pois, ocupado desta história; se ela fôsse necessária para a compreensão de algum contexto político maior, tê-la-ia liquidado em não mais de três linhas. Quando uma série de atos violentos ganha significação política — pense-se no caso de Jugurta e dos seus primos, em Salústio — o sistema dos motivos políticos é previamente exposto, racionalizado minuciosamente e relevado retoricamente. Os pormenores cênicos sem interesse político são, na melhor das hipóteses, ocasionalmente aludidos, como é o caso, por exemplo, com as palavras *occultans sese tugurio muliebris ancillae* quando do assassinio de Hiempsal (*Jugurta*, 12). Gregório, porém, empenha-se, às vêzes desajeitada e prolixamente, amiúde, porém, com grande efeito, em visualizar os acontecimentos. "... o presbítero do lugar enviou um môço de serviço para convidar algumas pessoas, a fim de que fôssem à sua casa para beberem. Mas quando o môço chegou, um daqueles que haviam sido convidados puxou a espada e não hesitou em ferir o môço, que logo caiu e morreu." Isto é, ainda que de modo muito simples, uma narração visualizada; se assim não fôsse, não mereceriam ser mencionados o fato do môço chegar, nem o de cair morto. O mesmo acontece com o ataque vingativo contra Austregésilo. Este, certamente, não é muito claro nas suas indicações topográficas; sente-se, porém, o esforço em visualizar todos os sucessivos estágios do processo; e o mesmo é válido para a altercação entre Sicário e o seu servo, totalmente insignificante para o prosseguimento da ação. O exemplo mais peculiar e concludente dêsse esforço de visualização está no trecho que narra o assassinio de Sicário. Como os dois, um dos quais matara os parentes próximos do outro bastante recentemente, se amigaram tão cordialmente, se tornaram tão inseparáveis que até comiam e dormiam juntos, como, mais uma vez, Cramnesindo convidara Sicário para um banquete, como nesta ocasião Sicário, ébrio, com as suas torpes palavras irrita o seu companheiro até o ponto de desejar se vingar de uma vez por tôdas e, finalmente, o assassinato em si — tudo isto apresenta uma visualização e revela um empenho em imitar imediatamente o acontecido que a historiografia romana nunca almejava (também o estilo pomposo e pictórico de Amiano não é imitativo), e que dificilmente poderão ser encontrados em tôda a literatura antiga de conteúdo sério. Ainda mais, tudo isto é psicológicamente grandioso, uma cena altamente arrebatadora entre dois homens, e totalmente impregnada da estranha atmosfera da época merovíngia: a violência desencoberta, o súbito, que apaga tôda lembrança do passado e exclui qualquer previsão do futuro, e, por outro lado, o mínimo efeito da moral cristã que, apresentada da forma mais primitiva, não chega a penetrar nos espíritos mais brutos — tudo isto sobressai, na

cena, do modo mais agudo. A suspeita fácil, de que Cramnesindo preparou conscientemente uma armadilha para Sicário — de que a amizade era somente fingida por êle, para que o inimigo se sentisse seguro — não é considerada por Gregório, e certamente êle tem razão com isto, pois conhecia as pessoas entre as quais vivia. No restante da sua obra lemos freqüentemente acêrca de semelhantes atos de inconsciência. Parece que realmente os dois se ligaram com uma amizade tão honesta e próxima, que as suas consciências, que viviam só o instante, não suspeitavam que essa amizade era antinatural e perigosa. Parece que, então, algumas palavras ébrias e torpes trouxeram repentinamente à tona a lembrança, fizeram recrudescer o ódio esquecido e que, portanto, o assassinio não foi senão uma decisão súbita; o que é tanto mais verossímil quanto, pelo que se lê a seguir, Cramnesindo fica em maus lençóis, em conseqüência do seu ato, pois Sicário tinha na rainha Fredegunda uma poderosa protetora; se Cramnesindo se tivesse dado tempo para a reflexão, certamente teria agido de maneira diferente. Gregório conta tudo isto sem qualquer comentário próprio, de forma puramente dramática, mudando o tempo verbal e caindo no presente logo que se aproxima do acontecimento decisivo. Então êle passa ao discurso direto, tanto para transmitir o pataratear de Sicário, quanto para comunicar o processo interno de Cramnesindo. Os dois discursos diretos são imitação imediata e pura do que realmente foi dito ou sentido, sem qualquer reação retórica; as palavras de Sicário soam como se pertencessem à fala vulgar, em que foram pronunciadas (segundo contam, *dixisse fertur*), retraduzidas para o desajeitado latim de Gregório. Em português poderiam ser reconstruídas aproximadamente assim: “Para dizer a verdade, deverias ser-me muito grato, mano, por eu ter morto os teus parentes; graças à indenização que embolsaste, ficaste um homem rico, e não terias agora de que viver, se esta questão não te tivesse arranjado.” E a reação de Cramnesindo é exposta num monólogo interno, impressionante apesar da sua falta de jeito: “Eu não mais merecerei ser chamado de homem, mas de covarde mulher, se não vingar a morte dos meus parentes” — e imediatamente apagam-se as luzes, Sicário é assassinado, sem que se esqueçam os seus estertôres, e também aqui lê-se *cecidit et mortuus est*; Gregório não prescinde do corpo que cai.

Uma cena, portanto, que um historiador antigo nunca teria considerado digna de ser apresentada, é narrada por Gregório da forma mais visualizadora possível; e foi provavelmente a sua visualizabilidade que o induziu a apresentá-la. Ao ler, por exemplo, a história da fuga do escravo Átalo (3, 15; ela serviu de tema para o *Weh dem der lügt* (Coitado do que mente, de Grillparzer), topamos com a cena na qual os fugitivos se escondem dos seus perseguidores montados atrás de uma moita de amoras; e justamente diante destas moitas os cavaleiros param: *dixitque unus, dum equi urinam proiecerint*... Que autor antigo teria dado um tal pormenor! Vê-se como Gregório, para conferir fôlego às coisas, inventa tais detalhes de maneira espontâ-

nea, tirando-os das necessidades da sua própria fôrça imaginativa — êle não estêve ali! Êle se esforça em tornar visível, palpável, perceptível por todos os sentidos tudo o que narra. Para isto serve, também, a mais peculiar de tôdas as características do seu estilo, os muitos e curtos discursos diretos dos quais se serve, sempre que se apresenta uma ocasião propícia. Desta forma êle faz de tôda narração, sempre que pode, uma cena. Em anteriores oportunidades já falamos acêrca do papel do discurso direto na historiografia antiga: lá, êle é utilizado quase que exclusivamente para grandes alocações de caráter retórico. O que nêles há de sentimental ou dramático não é senão retórica; êles ordenam e dominam os fatos, mas não os concretizam. Gregório, pelo contrário, apresenta diálogos e outras breves manifestações dos atôres, que irrompem num instante e convertem o instante em cena. Não posso enumerar aqui a longa série de cenas nas quais Gregório faz falar um ou dois homens, no seu latim acidentado e, às vêzes, embaraçoso, nessa língua que gostaria tanto de ser literária, mas que, aparentemente, deixa surgir, uma e outra vez, a fôrça concreta da fala vulgar. Gostaria de mencionar, contudo, alguns exemplos (um dêles já é dado pela cena de assassinato, da qual acabamos de falar): na história de Átalo, a conversa entre o cozinheiro e o seu senhor (*rogo ut facias mihi prandium quod admirentur et dicant quia in domu regia melius non aspeximus*, III, 15. Também ali, a conversação noturna entre o cozinheiro e o genro); na luta pelo bispado de Clermont, as ameaças do presbítero Cato contra o arceidiago Cautino (*Ego te removebo, ego te humiliabo, ego tibi multas neces impendi praecipiam*, IV, 7); a discussão entre o rei Chilperigo e Gregório acêrca da Trindade (ira e sarcasmo do rei nas suas respostas, por exemplo, *manifestum est mihi in hac causa Hilarium Eusebiumque validos inimicos habere, ou sapientioribus a te hoc pandam qui mihi consentiant*, V, 44); Fredegunda junto ao leito de enfêrmo do bispo Praetextatus, com tôda a cena precedente e a sucessiva (VIII, 31); a resposta do bispo Bertramno de Bordeaux na questão da sua irmã (*requirat nunc eam revocetque quo voluerit, me obvium non habebit*, IX, 33); a violenta discussão entre a princesa Rigunda e sua mãe (IX, 34); Guntchram Boso e o bispo de Tréveris (IX, 10); e, de maneira especialmente emocionante, o fim de Munderigo, que acaba quando Munderigo aparece no portão do seu castelo, pela mão do traidor Aregiselo, momento em que o instante de suspense antes do assassinato é salientado com grande fôrça e dramaticidade mediante algumas palavras em discurso direto: *Quid adspicitis tam intenti, populi? An numquid non vidistis prius Mundericum?* (III, 14).

Em tôdas estas conversações e exclamações aparece a dramatização mais concreta possível de processos curtos, espontâneos, que se dão entre seres humanos: cara a cara, fala contra fala, os atôres se defrontam, palpantes — um processo que dificilmente pode ser encontrado na historiografia antiga — até o diálogo do teatro clássico é construído de maneira mais fortemente racional e retórica. Mas o diálogo espontâneo e curto

encontra-se, certamente, nas escrituras bíblicas — compare-se o que dissemos antes a respeito. Sem dúvida, o ritmo e a atmosfera da Bíblia, sobretudo dos Evangelhos, estão sempre presentes para Gregório e são co-determinantes do seu estilo. E elas desatam forças que, de qualquer modo, estão latentes em Gregório e na sua época. Pois em toda parte pode-se sentir inconfundivelmente a presença da linguagem vulgar falada, que, apesar de não poder ainda, nem longinquamente, ser escrita, ressoa, contudo, continuamente, na consciência de Gregório. O latim escrito de Gregório não está somente degenerado gramatical e sintaticamente. É também empregado, na sua obra, com uma finalidade para a qual, originalmente, ou, pelo menos, nos seus tempos de esplendor, parecia pouco adequado, isto é, para imitar realidade concreta. Pois o latim escrito do apogeu, sobretudo a prosa, é uma linguagem quase excessivamente ordenadora, na qual o que as situações fatuais têm de material e de sensível mais é visto e ordenado de cima do que tornado inteligível na sua sensibilidade material. Ao lado da tradição retórica, também o espírito jurídico-administrativo da latinidade tem, aqui, sua parte: na prosa romana do apogeu (mesmo nas cartas de Cícero, e nelas até de maneira muito marcante; leia-se, por exemplo, a famosa carta de justificação a P. Lentulo Spinter, *ad fam.* I, 9, especialmente o § 21) predomina a tendência a relatar o real, o fatural, de forma simples, e até, se possível, de insinuá-lo com palavras muito gerais, sem ir além da alusão, mantendo distância — pondo, em contraste, toda a força e a agudeza da linguagem nos elementos sintáticos e de ligação: de tal forma que o estilo adquire um caráter, por assim dizer, estratégico, com articulações extremamente claras, enquanto o material que se encontra entre elas, apesar de predominar, não chega a ser propriamente descoberto de modo sensível. As ferramentas de ligação sintática atingem, deste modo, extremo rigor, extrema exatidão e multiplicidade. Não se trata, com isto, apenas de conjunções e de outros meios de subordinação, mas também do uso dos tempos verbais; a colocação das palavras, a antítese e muitos outros elementos retóricos devem servir para o mesmo fim: o da ordenação exata, rigorosa, porém elástica e rica em nuances. Esta riqueza de articulações e de instrumentos de ordenação torna possível uma multiplicidade muito grande de representações subjetivas, uma surpreendente maleabilidade do raciocínio acerca dos fatos e uma liberdade de subtrair algo dos fatos e de insinuar outras coisas, duvidosas, sem exprimi-las com responsabilidade — liberdade que, durante longo tempo, não tornou a ser alcançada nesta medida. A linguagem de Gregório, pelo contrário, não é capaz de ordenar os fatos senão de maneira muito incompleta. Ele não é capaz de apresentar de forma nítida qualquer concatenação de acontecimentos que não seja muito simples. Sua linguagem ordena mal, ou não ordena absolutamente. Mas ela vive no concreto dos acontecimentos, ela fala junto e dentro dos seres humanos que nela se movimentam. Ainda mais, enquanto o juízo que, ocasionalmente, Gregório exprime é, quase

sempre, apenas sumário e carente de fineza, por exemplo, em IX, 19, perto do fim, acerca de Sicário, essa linguagem pode exprimir da maneira mais forte possível o desejo, a dor, o sarcasmo e a ira, todas as outras paixões que ainda rugem dentro daqueles seres. Quão mais imediata é esta sua convivência sensível do que a de um autor antigo pode ser apreendido através de uma comparação com o mais realista desses autores, Petronio. Este imita a linguagem dos seus libertos enriquecidos, deixa que falem o seu jargão degenerado e repulsivo, imitando com consciência e exatidão bem maiores do que as de Gregório; mas fica claro que ele manipula este estilo como um artifício, e que ele escreveria um relatório ou uma obra histórica de forma totalmente diferente. É um senhor grande e culto, que apresenta uma farsa perante seus semelhantes, com todo refinamento. O que faz é arte cômica consciente, e ele é capaz de escrever de muitas formas diferentes, se quiser. Gregório, porém, não dispõe de outra coisa senão este seu latim, gramaticalmente atrapalhado, sintaticamente pobre e, desta forma, tornado quase escolar; não tem registros que possa afinar, e também não tem um público que possa atingir com um tempêro fora do comum, com uma nova variante de estilo. Mas tem os acontecimentos concretos, que ocorrem ao seu redor, que se desenvolvem diante dele ou que lhe são relatados “quentinhos do forno”, e isto, numa linguagem coloquial que, ainda que dela não possamos ter uma idéia perfeita, ressoa constantemente nos seus ouvidos, como é evidente, servindo de matéria-prima do seu relato, enquanto ele se esforça em retraduzi-la para o seu latim semiliterário. O que narra é o seu próprio, o seu único mundo; não tem outro, e vive nele.

Também a estrutura dos acontecimentos que tem a relatar vem ao encontro do seu estilo. São todos, comparados com aquilo que os historiadores romanos anteriores tinham a relatar, acontecimentos locais e se desenrolam dentro de uma camada de pessoas cujos impulsos passionais e sensíveis são muito fortes e cujas considerações racionais são muito cruas e pouco cultivadas. É certo que, na obra de Gregório, só chegamos a conhecer a concatenação dos processos políticos de forma muito indistinta, mas é como se nós cheirássemos o ar dos primeiros séculos do domínio franco na Gália. Reina um terrível embrutecimento; não só irrompe a violência onde quer que seja, em cada um dos distritos, de maneira que os governos não têm a força de empregá-la com exclusividade — mas também a astúcia e a política perderam toda forma, tornaram-se totalmente primitivas e grosseiras. O encobertamento e a perífrase, no comércio entre os seres humanos, tal como pertencem a toda cultura elevada, isto é, à cortesia, o disfarce retórico, os processos indiretos, as regras para o decôro externo, e as formalidades jurídicas, mesmo na prossecução de um roubo político ou comercial, e assim por diante, tudo isto está enfezado ou, quando ainda existe em forma de ruínas, converteu-se em caricatura grosseira. Ao mesmo tempo, porém, os desejos são despídos de toda forma de véu; aparecem nus e imediatamente palpáveis. Esta vida crua torna-se

material e se oferece, àquele que quiser representá-la, de forma desordenada, dificilmente ordenável, mas tangível, saborosa, palpitante. Gregório é um bispo, isto é, um daqueles cuja tarefa era a construção da civilidade cristã: uma atividade de cuidados eminentemente práticos, na qual os deveres paroquiais se amalgamavam a cada instante com questões políticas e econômicas. No período precedente, o maior peso da atividade eclesiástica recaía, ainda, sobre a fixação do dogma, com o que o espírito e a sagacidade tinham se desenvolvido de maneira amíúde extraordinária. No século VI, pelo menos no Ocidente, a atividade eclesiástica se dirige totalmente para a prática e a organização. Desta mudança Gregório dá um exemplo vivo. Ele não reivindica qualquer formação retórica, não se interessa pelas controvérsias do dogma. Este existe, para ele, da forma que os concílios o determinaram. Mas há lugar, no seu coração, para tudo o que puder impressionar o povo — lendas de santos, relíquias e milagres para a fantasia, proteção contra a violência e a opressão, ensinamentos morais simples e temperados com a promessa do prêmio futuro. Os homens, entre os quais vivia, nada entendiam do dogma e tinham apenas uma imagem muita crua dos mistérios da fé. Tinham desejos e interesses materiais, mitigados pelo medo mútuo e pelo medo das forças sobrenaturais. Gregório parece ter sido o homem mais apropriado para estas circunstâncias. Tinha pouco mais de trinta anos de idade quando foi sagrado bispo de Tours. Se fôr possível julgar o homem pelo escritor, deve ter tido coragem e temperamento — com certeza não era fácil que alguma coisa que visse o fizesse perder as estribeiras. Ele é um dos primeiros exemplos daquele senso da realidade, prático e ativo, na Igreja, que fez dos ensinamentos cristãos algo que funcionasse dentro da vida terrena, e que pode ser admirado reiteradamente na igreja católica. Nada do que é humano é estranho a Gregório; ilumina qualquer profundidade, chama as coisas pelo seu nome, mas conserva, não obstante, a sua dignidade e certa unção no seu tom; não desdenha, também, de forma alguma, o emprêgo de meios seculares ao lado dos clericais. Sabe que a Igreja deve ser rica e poderosa se quiser atingir alvos morais duráveis neste mundo, e que, se se quiser ganhar o coração de alguém de modo durável, é necessário também atá-lo mediante interesses práticos. Além disto, a Igreja foi impelida para o prático e efetivo de muitas maneiras — pelo sistema das esmolas, pela arbitragem de disputas, pela administração dos seus bens imobiliários, que cresciam poderosamente. Num sentido mais elevado, menos prático, o cristianismo já fôra realista desde o princípio. Já falamos antes em como a vida de Jesus, entre o povaréu, e a sua paixão, simultaneamente sublime e ignominiosa, estremeceu a antiga imagem do trágico-sublime. Mas o realismo eclesiástico, tal como se apresenta com Gregório de Tours, talvez pela primeira vez de forma literária, está, além do mais, em meio ao prático, ativo na prática, alimentado pela experiência quotidiana, e robusto. Pelo seu próprio officio, Gregório tem a ver com tôdas as pessoas e circuns-

tâncias que relata. Pelo seu próprio officio interessa-se pela individualidade do moral: é o campo presente da sua atividade. Da sua atividade nasce a sua observação e a sua vontade de anotá-la, e o seu talento, certamente muito pessoal, para o concreto, nasceu, de forma muito natural também, do seu officio. Muito evidentemente, não se pode falar, no seu caso, da divisão estética entre os domínios do sublime-trágico e do quotidiano-realista. Quem tem a lidar na prática, como eclesiástico, com os homens, não pode separar estes campos. Os elementos humanos trágicos vão ao seu encontro cada dia, no material misturado e não escolhido da vida. É claro que o talento e o temperamento do bispo Gregório vão muito além do que se relaciona meramente com os deveres pastorais e com o eclesiasticamente prático. De forma um pouco inconsciente, ele se torna um escritor modelador, que tange a própria vida. Qualquer clérigo não poderia ter chegado a tanto; porém, naquele tempo, somente um clérigo poderia chegar a isso. Nisto a cristianização se diferencia da romanização original, no fato de que os seus agentes não se limitam a ordenar a administração de cima, deixando o restante ao seu próprio desenvolvimento, mas, pelo contrário, estão obrigados a se preocupar pela individualidade dos acontecimentos quotidianos. A cristianização dirige-se imediatamente para o indivíduo e para o individual. Parece, aliás, que Gregório era consciente do significado e até da singularidade da sua profissão de escritor. Pois, não obstante se desculpe muitas vezes do seu atrevimento de escrever, homem de formação literária insuficiente que é (esta é, aliás, uma fórmula retórica tradicional), acrescenta uma vez (IX, 31) o pedido solenemente conjurante de que nenhum dos pósteros mude nada do seu texto: *ut nunquam libros hos aboleri faciat aut rescribi, quasi quaedam eligentes et quaedam praetermittentes, sed ita omnia vobiscum integra inlibataque permaneant sicut a nobis relictasunt*; tudo fica ainda mais nítido nas linhas seguintes, que fazem alusão à retórica escolástica e que parecem prever, por assim dizer, a sua posterior evolução no latim medieval: “Se tu, sacerdote de Deus, sejas quem fores (assim se dirige aos pósteros), fores ainda tão culto — e aqui ele enumera todos os conhecimentos científicos e literários — que o meu estilo ainda te pareça rústico (*ut tibi stilus noster sit rusticus*) — mesmo então, eu te suplico, não destruas o que eu escrevi.” Hoje em dia, quando Gregório parece a muitos, mesmo como estilista, mais valioso do que grande parte dos mais elegantes humanistas, uma tal apóstrofe não é lida sem emoção. Em outra ocasião, ele faz com que, em sonhos, sua mãe, que o admoesta a escrever, responda aos seus escrúpulos, no sentido de que lhe falta a cultura literária, da seguinte maneira: *Et nescis, quia nobiscum propter intelligentiam populorum magis, sicut tu loqui potens es, habetur praeclarum?* E por isto dedica-se valorosamente ao seu trabalho, para saciar a sede do povo: *sed quid timeo rusticitatem meam, cum dominus Redemptor et deus noster ad destruendam mundanae sapientiae vanitatem non oratores sed piscatores, nec philosophos sed rusticos*

praelegit? Esta passagem tôda, com a aparição da mãe em sonhos, não é prôpriamente da História dos Francos, mas do prefácio à vida de São Martinho, e se refere, de forma imediata, aos atos miraculosos dêste santo. Pode, porém, ser referida, sem escrúpulos, a tudo o que Gregório escreveu: escreve sempre para o entendimento geral, imediato, material e concreto, tal como corresponde ao seu talento e ao seu temperamento, ao seu ofício: *sicut tu loqui potens es*.

O seu estilo é totalmente diferente daquele dos autores da Antiguidade tardia, mesmo dos cristãos — ocorreu uma transformação integral desde a época de Amiano e de Agostinho. É claro que se trata, como tem sido constatado repetidas vêzes, de uma degeneração, de uma decadência da formação e da ordem lingüística; mas, contudo, não é sômente isto. É um nôvo despertar do imediatamente sensível. Tanto o estilo quanto a conformação do conteúdo tinham se tornado convulsivos na tardia antigüidade. O excesso de meios retóricos e a tenebrosidade da atmosfera que tinha se espreado sôbre os acontecimentos conferem aos autores tardios, desde Tácito e Sêneca até Amiano, algo de penoso, violento, extenuado; com Gregório a convulsão fica liberada. Ele tem muita coisa abominável para contar, traição, violências e assassínios são ocorrências totalmente quotidianas, mas a vivacidade simples e prática com a qual as narra não permite que surja a pesada letargia que encontramos nos autores romanos tardios, à qual também os autores cristãos dificilmente podem escapar. Quando Gregório escreve, a catástrofe já aconteceu, o Império ruiu, a organização desmoronou, a antiga formação está destruída — mas a tensão está desfeita, e o seu espírito se defronta com a realidade de maneira mais livre, mais imediata, não mais aflita por espécie alguma de exigências irrealizáveis, disposto a agarrar essa realidade de maneira viva e a agir em seu seio de forma prática. Deite-se mais um olhar sôbre a frase com a qual Amiano começa a narração de que se falou no capítulo anterior: *Dum has exitiorum communium clades*, etc. Uma oração como esta domina panorâmicamente uma situação real composta de muitas partes, e dá, além disso, uma ligação exata entre o anterior e o seguinte. Mas, como é penosa, como é convulsiva esta oração! Não é um verdadeiro recreio ler, após isto, o começo de Gregório: *Gravia tunc inter Toronicos bella civilia surrexerunt ...?* É evidente que o *tunc* não é senão uma ligação frouxa e carente de nitidez, e a expressão tôda é crua, pois *bella civilia* certamente não é a palavra mais apropriada para as desordenadas pancadarias, para os latrocínios e assassínios de que se trata. Mas as coisas se apresentam a Gregório de forma imediata, êle não mais precisa enfiá-las à fôrça na blindagem do estilo elevado, e elas próprias crescem e vicejam livremente, não mais amarradas pelo aparelho da reforma diocleciana-constantina, que foi sômente uma coação e não mais uma revitalização. O real-material, que irrompe em Amiano, apenas espectral e metafôricamente, agravado pelos grilhões do domínio hierárquico forçado

e da linguagem periódica, pode desdobrar-se livremente com Gregório. Um resto de coação persiste, evidentemente, na sua ambição de, apesar de tudo, ainda querer escrever um latim literário. A língua vulgar ainda não é um instrumento utilizável literariamente; ela não basta, evidentemente, nem para as mais modestas exigências de expressão literária. Mas já existe, como língua falada, como língua que apreende o real quotidiano, e como tal é perceptível em Gregório. O seu estilo mostra-nos um primeiro e temporão traço do despertar de uma nova maneira de apreensão das coisas que acontecem, de forma material e sensível, e êste traço é tanto mais valioso para nós, quanto são poucos os textos que ficaram conservados, da sua época e até de tôda a segunda metade do primeiro milênio, utilizáveis para a nossa pesquisa.

A Nomeação de Rolando como Chefe da Retaguarda do Exército Franco

5

- LVIII 737 Tresvait la noit e apert la clere albe...
Par mi cel host (sonent menut cil graisle).
Li emperere mult fierement chevalchet.
740 "Seignurs barons", dist li emperere Carles.
"Veez les porz e les destreiz passages:
Kar me jugez ki ert en la reregarde."
Guenes respunt: "Rollant, cist miens fillastre:
N'avez baron de si grant vasselage."
745 Quant l'or li reis, fierement le reguardet,
Si li ad dit: "Vos estes vifs diables.
El cors vos est entree mortel rage.
E ki serat devant mei en l'ansgarde?"
Guenes respunt: "Oger de Denemarche:
750 N'avez barun ki mielz de lui la facet."
- LIX
Li quens Rollant, quant il s'oït juger,
Dunc ad parled a lei de chevaler:
"Sire parastre, mult vos dei avoir cher:
La reregarde avez sur mei jugiet!
755 N'i perdrat Carles, li reis ki France tient,
Men escientre palefreid ne destrer,
Ne mul ne mule que deiet chevalcher,
Ne n'i perdrat ne runcin ne sumer
Que as espees ne seit einz eslegiet."
760 Guenes respunt: "Veir dites, jol sai bien."

- LX Quant ot Rollant qu'il ert en la reregarde
Ireement parlat a sun parastre:
"Ahi! culvert, malvais hom de put aire,
Quias le guant me caïst en la place,
765 Cume fist a tei le bastun devant Carle?"
- LXI "Dreiz emperere", dist Rollant le barun,
"Dunez mei l'arc que vos tenez el poign.
Men escientre nel me reproverunt
Que il me chedet cum fist a Guenelun
770 De sa main destre, quant reçut le bastun."
Li empereres en tint sun chef enbrunc,
Si duist sa barbe e detoerst sun gernun,
Ne poet muer que des oilz ne plurt.
- LXII Anpres iço i est Neimes venud,
775 Meïllor vassal n'out en la curt de lui,
E dist al rei: "Ben l'avez entendut;
Li quens Rollant, il est mult irascut.
La reregarde est jugee sur lui:
N'avez baron ki jamais la remut.
780 Dunez li l'arc que vos avez tendut,
Si li truvez ki très bien li aiut!"
Li reis li dunet e Rollant l'a reçut.

*

A noite passa, a clara alba aparece...

O imperador cavalga mui orgulhosamente. "Senhores barões", diz o imperador Carlos, "vêde os desfiladeiros e as estreitas passagens: escolhei-me quem ficará na retaguarda." Ganelão responde: "Rolando, meu enteado: não tendes barão de igual valentia." Quando o rei ouve isto, olha-o ameaçadoramente e lhe diz: "Sois o próprio diabo. Ira mortal entrou em vosso coração! E quem estará diante de mim, na vanguarda?" Ganelão responde: "Ogier da Dinamarca: Não tendes barão que o faça melhor do que êle."

O conde Rolando, quando se ouviu eleger, então falou como deve fazê-lo um cavaleiro: "Senhor padraço, devo-vos profundo agradecimento: elegestes-me para a retaguarda! Carlos, o rei que a França tem, não perderá nada com isto, por quanto a mim toque: nem palafrem, nem cavalo adestrado, nem mulo ou mula que deva cavalgar, nem rocim nem azêmula, sem que as espadas lutem por êles." Ganelão responde: "Dizeis a verdade, eu o sei muito bem."

Quando Rolando ouve que vai na retaguarda, falou irado para o seu padraço: "Ai, patife, mau homem bastardo..., pensaste com certeza que a luva me cairia ao chão, como a ti o bastão, quando estiveste diante de Carlos?"

"Justo imperador", disse Rolando o barão, "dai-me o arco que tendes em punho. Acho que não me poderão reprovar que êle caiu de mim, como caiu da destra de Ganelão, quando recebeu o bastão." O imperador tinha a sua cabeça abaixada, acariciou a sua barba e torcia o seu bigode; êle não pôde evitar que os seus olhos chorassem.

Após isto, veio Naimés. Não havia na cõrte melhor vassalo do que êle. E disse ao rei: "Bem ouvistes; o conde Rolando está muito irado: a retaguarda lhe foi designada; nenhum barão poderá jamais substituí-lo. Dai-lhe o arco que tendestes; e encontrai quem muito bem o ajude!" O rei lho deu e Rolando o recebeu.

*

Os versos transcritos são do manuscrito de Oxford da *Canção de Rolando*. Relatam a escolha de Rolando para uma tarefa perigosa, isto é, a sua nomeação como comandante da retaguarda do exército franco, que, após a campanha espanhola, retirase através dos Pireneus. A escolha ocorre por proposição do padraço de Rolando, Ganelão. Corresponde, no seu decurso, a um acontecimento anterior, a escolha de Ganelão como embaixador do rei Carlos junto ao rei dos sarracenos, Marsílio, segundo uma proposição de Rolando (verso 274 e segs.). Ambos os processos baseiam-se numa antiga inimizade, que resulta de disputas por motivos de posses (v. 3758) entre os dois barões: cada um procura a ruína do outro. A embaixada junto a Marsílio era, como se sabia por experiências anteriores, extremamente perigosa. O seu desenvolvimento mostra que também teria custado a vida a Ganelão, se êle não tivesse oferecido ao rei dos sarracenos um trato traidor, que apaziguaria, ao mesmo tempo, o seu próprio ódio e sua sêde de vingança: êle promete ao rei entregar-lhe a retaguarda do exército franco, com Rolando e seus amigos mais chegados, os doze pares, os quais êle apresenta (com razão) como o partido beligerante na cõrte. Ora êle voltou com as insinceras ofertas de paz e de submissão de Marsílio ao acampamento franco. O retõrno do exército para França começa, e Ganelão ainda precisa, para tornar realidade o plano combinado com Marsílio, fazer o necessário para que Rolando vá à retaguarda. Isto acontece nos versos acima transcritos.

O acontecimento é narrado em cinco estrofes (*laissez*). A primeira contém a proposta de Ganelão e a imediata reação de Carlos; a segunda, terceira e quarta estrofes ocupam-se da atitude de Rolando diante da proposta; a quinta traz a intervenção de Naimés e a definitiva nomeação de Rolando pelo rei. A primeira estrofe mostra, antes de mais nada, uma introdução de três versos, três orações justapostas parataticamente, que descrevem a partida matutina do exército (antes falou-se da última noite e de um sonho do imperador). Logo, segue-se a cena da proposta, concebida em forma de dois intercâmbios de discurso e réplica: a intimação à escolha, a resposta com a proposta, resposta interrogativa, réplica. Os dois pares discursivos estão emoldurados da mais exterior e estereotipada simplicidade (*dist, respunt, dit, respunt*). Após o primeiro par, há interrupção ocasionada pelo verso 745, o único que contém uma curta hipotaxe temporal; todo o mais é dado em orações principais, que, como blocos, estão justapostos e contrapostos, e cuja independência paratática é salientada ainda pelo fato de ser nomeado, cada vez, o sujeito falante (de modo especialmente claro no verso

740, *li emperere Carles*, não obstante êste seja também sujeito da oração anterior). Observemos, agora, os discursos isolados. A intimação de Carlos contém um curso causal de idéias: pois que devemos passar por lugares difíceis, escolhei alguém que...; mas, em correspondência com a atitude altiva do imperador, *mult fierement*, esta intimação é parataticamente feita com duas orações principais, uma oração demonstrativa (eis o terreno difícil) e uma imperativa. Como resposta segue, à guisa de luva de desafio, a proposta de Ganelão, novamente paratática, em três membros: primeiro o nome, depois a menção, plena de vingança triunfante, do parentesco (*cist miens fillastre*, lembrando o correspondente *mis parastre*, v. 277 e 287, *ço set hom ben que jo sui tis parastres*), finalmente, a motivação laudatória, certamente formal e irônica e iradamente entoada. A isto segue-se a curta pausa dramática com o olhar obscuro de Carlos. A sua réplica, também ordenada parataticamente, começa com palavras veementes, que mostram que êle adivinha as intenções de Ganelão, mas também, que êle, como mais tarde Naimés o corrobora, não conta com nenhum meio eficaz de rejeitar a proposta. Talvez a frase com que encerra a sua fala possa ser interpretada como uma espécie de tentativa de contra-ataque: preciso de Rolando para a vanguarda! Se esta interpretação for correta, é certo que Ganelão rechaça imediatamente o contra-ataque, e a estrutura do seu segundo discurso, idêntica à do primeiro, salienta o incisivo de sua aparição. Evidentemente, encontra-se numa posição muito forte, e está bem seguro do seu triunfo. Nesta *laisse*, também sintaticamente, as coisas se dão com dureza.

Há uma certa contradição entre a agudeza e certeza da expressão e o fato de que, na cena, muita coisa não está bem clara. É dificilmente admissível o fato de que o imperador se sintia obrigado a aceitar a proposta de um só dos seus barões. De fato, em outros casos semelhantes (por exemplo, antes, na escolha de Ganelão v. 278/9 e 321/2, cf. também v. 243) é mencionada expressamente a aquiescência do exército. Pode-se supor que também aqui ela se dê, sem que seja dito, ou que o imperador sabe que ela seria dada, sem dúvida; mas mesmo sendo assim, se, portanto, a nossa versão encobre algo da tradição, isto é, que Rolando também tem inimigos entre os francos, que lhe desejam uma tarefa perigosa e um afastamento do séquito real, talvez temendo que pela sua influência ainda possa ser anulada a decisão de suspender a guerra — mesmo assim é enigmático o fato de o rei se colocar, pela sua intimação, numa situação da qual não acha saída, sem antes ter-se preocupado em encontrar uma solução que lhe conviesse. Deveria conhecer as tendências dos seus seguidores e, além do mais, fõra advertido por um sonho. Isto nos leva a um segundo enigma: até que ponto adivinha os planos de Ganelão, até que ponto sabe com antecedência o que acontecerá? Não é possível admitir que esteja totalmente a par do plano de Ganelão; mas se não o está, então sua reação diante da proposta (*vos estes vijs diables*, etc.)

parece exagerada. A atitude tóda do imperador carece de nitidez e, com tóda a decisão autoritária que às vèzes demonstra, está como que letàrgicamente paralisado. A posição importante, simbólica, semelhante à de um monarca divino, que o faz aparecer como cabeça de tóda a cristandade e como modelo de perfeição cavaleiresca, está em estranho contraste com a sua impotência. Ainda que hesite e até chore, ainda que pressinta a desgraça futura, em um grau não exatamente determinável, não pode evitá-la. Depende dos seus barões, e entre êles não se encontra nenhum que possa mudar em algo a situação (ou que o queira? isto depende da interpretação do verso 779), da mesma maneira que, mais tarde, durante o processo contra Ganelão, deveria deixar inulta a morte do seu sobrinho Rolando, se não se encontrasse finalmente um único cavaleiro disposto a tomar o seu partido. Pode-se arrolar algumas explicações para tudo isto. Assim, por exemplo, a fraca posição do poder central na estrutura social feudal, da forma como ela se desenvolveu amplamente, não tanto ainda no tempo de Carlomagno, quanto mais tarde, no tempo da composição da *Canção de Rolando*. Junto a isto, algumas idéias semi-religiosas e semi-lendárias, tais como as que também se encontram para algumas figuras reais do romance cortês, idéias que unem à figura do grande imperador certos traços sofridos, martirizados, letàrgicamente paralisados. Com certeza também têm o seu efeito os paralelos cristãos (12 apóstolos, Judas, pressentimento e não-impedimento).

O poema em si não dá, porém, qualquer análise ou explicação para o enigmático dêste e de outros acontecimentos. Devemos aproximá-las nós mesmos, e elas têm um efeito antes daninho para a recepção estética. O poeta nada explica; e, contudo, o que realmente acontece é pronunciado com um rigor paratático que exprime que tudo devia acontecer como acontece, nem poderia ser de outro modo, e não precisa de membros de ligação com fins explicativos. Isto refere-se, como é sabido, não sòmente aos acontecimentos, mas também às opiniões e princípios, sòbre as quais repousa a ação das personagens. O cavaleiresco desejo de lutar, o conceito de honra, a mútua fidelidade entre companheiros de armas, a comunidade de castas, o dogma cristão, a divisão do justo e do injusto entre fiéis e infiéis, tudo isto são, certamente, os principais dêstes princípios. São poucos. Apresentam um quadro estreito, no qual aparece sòmente uma camada social, e mesmo esta, de maneira muito simplificada. Tais princípios são colocados sem motivação, como pura tese: assim é. Não é necessária justificação alguma, explanação de qualquer espécie, quando é pronunciada, por exemplo, a frase *païen unt tort et chrestiens unt dreit* (v. 1015) — embora a vida dos cavaleiros pagãos, é claro, mal se diferencie da dos cristãos, com exceção da diferença entre os nomes divinos; ainda que amiúde, e, às vèzes, de maneira fantástica e simbólica, êles sejam apresentados como sêres degradados e intimidatórios, também são cavaleiros, e a estrutura social parece ser a mesma para êles e para os cristãos. Êste paralelismo vai até os pormenores

e contribui para evidenciar ainda mais a estreiteza do espaço vital apresentado. O cristianismo dos cristãos é puramente dado por assentado; esgota-se na confissão de fé e nas fórmulas litúrgicas a ela correspondentes. Além disto, está colocado de forma extrema a serviço da vontade de luta cavaleiresca e da expansão política. Os francos que rezam e recebem a absolvição antes da luta terão, como penitência, a obrigação de bater-se com violência. Quem cair numa tal luta é um mártir e tem direito certo a um lugar no paraíso. As conversões pela fôrça, durante as quais os obstinados são mortos, são uma obra que agrada a Deus. Êste modo de pensar, que, como cristão, é surpreendente, e que, como cristão, antes não existia, não tem aqui, na *Canção de Rolando*, como tinha na Espanha, uma motivação baseada numa determinada situação histórica. Em geral, não é dada motivação alguma; mas as coisas são como são, uma estrutura paratática, feita de colocações muito simples, porém, amiúde, contraditórias em si mesmas e extremamente estreitas.

Passemos, agora, à segunda parte do acontecimento, à reação de Rolando. Dela se ocupam três *laissez*. Nas duas primeiras fala com Ganelão, na terceira com o imperador. As suas falas contêm três motivos, de diferente intensidade, e entrelaçados de maneiras diferentes. Uma autoconsciência monstruosamente imponente e selvagem, e logo, ódio contra Ganelão, e, finalmente, com muito maior debilidade, dedicação e oficiosidade perante o imperador. Os dois primeiros motivos entrelaçam-se de tal maneira, que, antes de mais nada, aparece o primeiro com fôrça, mas já está embebido do segundo e do terceiro motivo. Rolando ama o perigo e o procura; não é possível atemorizá-lo. Além disto, dá muito valor ao seu prestígio; não quer que Ganelão goze nem de um instante de triunfo; e por isto faz questão, antes de mais nada, de mostrar perante todos e com tóda ênfase que de maneira alguma perderá o contrôle, como Ganelão o fizera numa ocasião semelhante (v. 332 ss.). Daí o agrado do acontecimento a Ganelão, o qual, vista a inimizade entre os dois, conhecida de todos os circunstantes, só pode ter efeito irônico e zombeteiro. Daí, também, a enumeração dos diferentes animais de sela e de carga, nem um só dos quais quer render sem luta — uma imposição poderosa, demonstrativa e também exitosa da sua valentia autoconsciente, que também obriga Ganelão ao reconhecimento, reconhecimento que, evidentemente, também é uma cilada — pois Ganelão justamente conta com a confiança temerária de Rolando para acabar com êle! Mas o triunfo momentâneo de Ganelão é destruído de qualquer forma; pois depois que Rolando fêz conhecer a sua posição a contento, pode deixar livre curso ao seu ódio cheio de desprêzo, e isto adota, então, a forma de um triunfo sardônico pelo seu lado: vês, canalha, eu não me comportei como tu outrora — e ainda quando está diante de Carlos para receber o arco, mistura-se na expressão da sua prontidão — que está composta de tal forma que revela impaciência — mais uma vez a comparação sardonicamente triunfal entre a sua atitude e a de Ganelão. Esta cena tóda —

a demonstraco autoconsciente de Rolando, seguida da longa, repetida e triunfal irrupo de sarcasmo e de ódio — está reparada por sôbre trs *laissez* e, como as duas primeiras se dirigem a Ganelão, com fórmulas introdutórias muito semelhantes, diferenciadas smente pelas determinaes adverbiais, uma vez *a lei de chevalier*, a outra vez *ireement* — como, outrossim, após uma observao superficial e puramente racional, as duas não concordam no seu conteúdo, sendo que a primeira parece ser amistosa e a segunda, irada — alguns editôres e críticos duvidaram da autenticidade do texto e riscaram uma das duas estrofes, geralmente a segunda. A incorreo desta opinião já foi demonstrada por Bédier no seu comentário (Paris, Piazza, 1927, pág. 151), e esta  também, tal como surge da análise que acabo de fazer, a minha opinião: a segunda *laisse* tem a primeira como premissa; a atitude mostrada na primeira *laisse*, que está em profundo contraste com a atitude de Ganelão naquele acontecimento anterior, d o motivo para o triunfo odioso da segunda. Gostaria de apoiar, ainda, esta conclusão numa outra considerao, de caráter estilístico. A retomada repetida da mesma situao em *laissez* sucessivas que aqui encontramos, de tal forma que,  primeira vista, seja possível duvidar se se trata de um nôvo acontecimento ou de uma representao completiva da primeira,  muito freqüente na *Cano de Rolando* (e também nas outras *Chansons de geste*). Disto resulta que, também em outras passagens, haja, como nesta que aqui comentamos, surpreendentes mudanças nas retomadas. Nas *laissez* 40, 41 e 42, Ganelão d  pergunta trs vêzes repetida de forma quase igual pelo rei Marsílio (quando Carlos, que já  tão velho, cansar-se- finalmente da guerra) trs respostas, a primeira das quais não deixa pressentir as outras: na primeira le só fala em louvor de Carlos, e s na segunda e terceira, fala de Rolando e dos seus companheiros como beligerantes, com o que começa a viragem para a traio; e smente na estrofe seguinte, na 43^a, Ganelão fala de modo totalmente claro, com o que deixa também de lado o tom reverente com que se referira a Carlos. Já antes, a atitude de Ganelão diante de Marsílio não  compreensível para uma análise puramente racional. Comporta-se, primeiramente, de forma tão inamistosa e arrogante, como se quisesse irritar o rei  fôrça, e como se nem pensasse em tratativas e traio. Em outros casos (*laissez* 5 e 6; 79 a 81; 83 a 86; 129 e 130; 133 a 135; 137 a 139; 146 e 147, etc.) não se pode falar prpriamente em contradio entre os conteúdos das diferentes estrofes, mas também aqui  freqüente a partida de um mesmo ponto em várias direes ou o avanço até diferentes pontos. Quando, na estrofe 80, Oliveiros subiu uma elevao e viu chegar o exército sarraceno, chama Rolando e fala com le sôbre a traio de Ganelão; na estrofe 81, que também começa com a subida da elevao, não se fala em Rolando, mas Oliveiros desce o morro o mais depressa possível, para avisar os francos. Nas *laissez* 83 e 85, nas quais Oliveiros pede trs vêzes a Rolando para assoprar o crno e obtm trs vêzes a mesma resposta negativa, a inteno da repetio reside numa intensificao do

processo. Em geral, na *Cano de Rolando*, tanto o urgente-intensivo quanto o múltiplo-simultâneo nos acontecimentos  representado pela repetio e adio de muitos acontecimentos isolados, amiúde artisticamente variadas. Isto vale também para as séries de cavaleiros e de lutas que aparecem. As *laissez* 129 a 131, nas quais Rolando propõe, por sua vez, assoprar o crno (o que  preparado em 128, e exprime de maneira sobremaneira artística o arrependido embaraço de Rolando), correspondem  cena anterior, só que os papéis estão trocados; agora  Oliveiros quem responde negativamente trs vêzes. Das suas três respostas, que estão estruturadas com grande perspicácia psicológica, a primeira contm uma repetio teimosa e irônica dos argumentos contrários empregados por Rolando anteriormente, repentinamente torcidos no sentido de uma espontânea irrupo de solidariedade (ou de surpresa),  vista dos braços de Rolando, cobertos de sangue; a segunda começa ainda com ironia, e acaba com um estouro de ira; smente a terceira formula as suas censuras e a sua dor de forma ordenada. Nas três *laissez* do toque de crno, 133 a 135, onde se trata, presumivelmente, de um toque repetido trs vêzes, o efeito do crno sôbre os francos  desenvolvido cada vez de forma diferente. Os três efeitos também dão, contudo, no seu conjunto, uma evoluo, isto , da primeira estupefao até a compreensão total da situao (o que Ganelão tenta impedir), mas esta evoluo não  uniformemente progressiva, senão que avança aos trancos, com embates para a frente e para trs, como o ato da procriao ou do parto. A repetio variante do mesmo tema  uma técnica que provm da poética médio-latina, a qual, por sua vez, a toma da velha retórica. Recentemente, Faral e E. R. Curtius assinalaram êste fato. Mas, com isto, a forma e o efeito estilístico das "regressões" na *Cano de Rolando* não se explicam — nem sequer se descrevem. Evidentemente, tanto as séries de acontecimentos semelhantes como as retomadas são fenômenos cujo caráter se aproxima do da parataxe nas formas das oraes. Quer, em lugar de uma representao de massas, apareça a enumerao e desenvolvimento semelhantes; quer, em lugar de uma aço intensiva, apareça a múltipla repetio da mesma aço, começando sempre no ponto de partida; quer, enfim, em lugar de um acontecimento que se desenvolva em vários membros, apareçam repetidas voltas ao ponto de partida, com, em cada caso, a adio do desenvolvimento de diferentes membros ou motivos: sempre se trata de evitar a recopilao racionalmente articulada e de preferir um processo estacante, justapositor, que avança e retrocede aos empurrões, com o que se dissipam as relaes causais, modais e até temporais. (Já na primeira *laisse* do poema, o último verso, *nes poet garder que mals ne l'i ataignet*, adianta-se muito no tempo.) Uma e outra vez toma-se impulso, cada retomada isolada  fechada em si e independente, a seguinte coloca-se ao seu lado, e freqüentemente fica em suspenso a ligao entre ambas. Também esta  uma forma do épico-retar-

dador, no sentido de Goethe e Schiller, mas não mediante inserções e episódios, senão pelo avançar e retroceder na ação principal propriamente dita. Este processo é muito claramente épico, próprio, até do épico-recitativo, na medida em que o ouvinte que, porventura, se aproximasse durante a narração, receberia de imediato uma impressão completa. Ao mesmo tempo, é uma subdivisão do acontecer em uma série de parcelas pequenas e estáticas, que se seguram umas nas outras mediante fórmulas estereotipadas.

As três falas de Rolando não são tão curtas quanto as do imperador e de Ganelão na primeira *laisse*, mas também não proporcionam um fluxo periódico. A longa oração da *laisse* 59 não é senão uma enumeração várias vezes interrompida; em todas as três *laises*, as orações secundárias são muito simples, e independentes em alto grau; não se constitui um fluxo discursivo propriamente dito. O ritmo da *Canção de Rolando* nunca é fluente, como o das epopéias antigas. Cada verso começa de novo, cada estrofe avança de novo. Além da predominância da parataxe, contribui para este efeito a construção quase sempre acidentada, a-gramatical, quando, uma vez ou outra, são tentadas algumas hipotaxes mais complicadas, bem como, também, a construção das estrofes, com as assonâncias, que fazem parecer cada verso como uma estrutura independente, e cada estrofe como um feixe de membros independentes, tal como se paus ou lanças de igual comprimento e de pontas semelhantemente trabalhadas estivessem amarrados em feixe. Observe-se, por exemplo, a fala de Ganelão a favor da aceitação da oferta de paz de Marsílio (v. 220 ss.), que contém uma oração longa:

- 222 Quant ço vos mandet li reis Marsiliun'
 Qu'il devendrat jointes ses mains tis hum
 E tute Espaigne tendrat par vostre dun,
 225 Puis recevrat la lei que nus tenum,
 Ki ço vos lodet que cest plait degetuns,
 Ne li chalt, sire, de quel mort nus muriuns.

*

Quando o rei Marsílio vos manda dizer que, com as mãos juntas quer ser vosso vassalo e possuir toda a Espanha como vosso feudo, e depois receber a fé que nós temos, quem vos aconselhar que rejeitemos esta oferta, não se importa de que morte morramos. Cf. Kudrun 242.

*

A oração principal (*ne li chalt...*) está no fim; mas o princípio do período não toma em consideração a sua construção, de modo que, após o desdobramento do conteúdo da mensagem de Marsílio, deve ser mudada a construção: a oração do *quant*, com as indicações de conteúdo que dela dependem (*que... e... puis...*), a qual já esquece a sua estrutura pelo meio do caminho (*puis recevrat...* já começa a se soltar do parêntese pelo *que*), fica sendo um anacoluto, e com a oração do *ki*, enfaticamente antecipada, começa uma nova construção. A esta estru-

tura, só exteriormente hipotática, mas, em verdade, completamente paratática, junta-se ainda a articulação do sentido segundo cada um dos versos, as fortes incisões das assonâncias em *u* e as cesuras no meio dos versos, não tão fortes, mas certamente perceptíveis, as quais também marcam nitidamente, em todos os casos, a virgulação semântica: neste estilo, não se faz sentir nada que possa ser chamado fluxo discursivo ou periodicidade. É de uma admirável unidade, enquanto a atitude das personagens está tão estreitamente limitada e estruturada pelo apertado quadro de ordens pré-estabelecidas, nas quais elas se movimentam, que os seus pensamentos, sentimentos e paixões acham espaço em tais versos; elas não conhecem um raciocínio extenso e conectante, daqueles que os heróis homéricos gostam; também não há nêles movimentos expressivos livremente fluentes, impulsionantes e coercitivos. Muitas vezes já foram comparadas as palavras do imperador Carlos, ao ouvir o toque do corno (v. 1768/9)

Ce dist li reis: "Jo oi le corn Rollant!
 Unc nel sunast se ne fust cumbatant"

*

Isto diz o rei: "Ouço o corno de Rolando! Nunca soaria, se ele não estivesse em combate."

*

com os versos correspondentes do poema de Vigny *Le Cor*:

Malheur! C'est mon neveu! malheur! car si Roland
 Appelle à son secours, ce doit être en mourant¹

e esta comparação é muito elucidativa neste sentido. Mas não é necessário nenhum exemplo contrário, romântico. Também textos antigos e textos europeus posteriores, de épocas pré-românticas, servem para tanto. Observe-se a prece de Rolando moribundo (v. 2384 ss.) ou a prece, de construção muito semelhante, que o imperador reza antes da batalha contra Baligante (v. 3100 ss.); repousam em modelos litúrgicos e apresentam, conseqüentemente, um fôlego bastante longo na construção gramatical. A oração de Rolando diz:

- 2384 "Veire Paterne, ki unkes ne mentis,
 Seint Lazaron de mort resurrexis
 E Daniel des leons guaresis,
 Guaris de mei l'anme de tuz perilz
 Pur les pecchez que en ma vie fis!"

*

"Vero Pai, que nunca mentiu, que ressuscitou o santo Lázaro da morte, que guardou Daniel dos leões, guarda a minh'alma de todos os perigos, por causa dos pecados que em minha vida cometi."

¹ Ai de mim! É meu sobrinho! Ai de mim! pois se Rolando pede socorro, deve estar à morte. (Todas as notas do pé de página são do tradutor.)

e a oração de Carlos:

3100 "Veire Paterne, hoi cest jor me defend,
Ki guaresis Jonas tut veirement
De la baleine ki en sun cors l'aveit,
E esparignas le rei de Niniven
E Daniel del merveillus turment

3105 Enz en la fosse des leons o fut enz,
Les .III. enfanz tut en un fou ardant!
La tue amurs me seit hoi en present!
Par ta mercit, se te plaist, me cunsent
Que mun nevoid poisse venger Rollant!"

*

"Vero Pai, ajudai-me hoje, neste dia, tu, que guardaste verdadeiramente Jonas da baleia, que o tinha no seu ventre, que poupaste o rei de Nínive e Daniel do terrível tormento na fossa dos leões, na qual se achava; e os três infantes no forno ardente! O teu amor me esteja hoje presente! Por tua mercê, se quiseres, concede-me que possa vingar meu sobrinho Rolando!"

*

É certo que na fixação formulista das figuras de redenção (as quais, como mostra a literatura mística, podem ser empregadas de outra forma, totalmente movimentada), assim como na espécie de súplica apostrofante, quase parente de movimento, sempre começando de novo, reside forte *pathos*, mas também há, aí, segurança estreitamente limitada de uma imagem unívocamente fixada de Deus, mundo e destino. Se se contrastar isto com qualquer oração da *Iliada* — escolho os v. 305 ss., do Cant. VI:

πότνι' Ἀθηναίη ἐρυσίπολι, δῖα θεάων,
ἄξον δὴ ἔγχος Διομήδεος ἠδὲ καὶ αὐτόν
πρηγέα δὸς πεσέειν Σχαιῶν προπάροιθε πυλάων¹

*

"Ó venerável Atena, defesa de nossa cidade, / quebra do forte Diomedes a lança, ou o derruba tu própria / das portas Ceias em frente, de bruços no solo fecundo ...²

*

com o seu movimento de súplica, que se empina tempestuosamente (ἠδὲ καὶ αὐτόν πρηγέα δὸς πεσέειν), apreende-se como é possível que os movimentos, em Homero, sejam mais livremente fluentes, mais fortemente impulsivos e suplicantes, e que o seu mundo, não obstante esteja também limitado, não apresente uma estrutura tão rígida. Naturalmente, neste exemplo não se depende da ultrapassagem do fim do verso, que é freqüente, aliás, na métrica antiga, mas da movimentação da frase, de amplo vôo e rica em nuances. Esta pode também apresentar-se na construção de versos rimados, na qual não aparece *enjambement*,

2 Tradução de Carlos Alberto Nunes.

bement, tanto com versos curtos, quanto com versos longos e também se apresenta logo mais no francês arcaico, já no século XII, precisamente no verso octossílabo rimado do romance cortês ou das narrativas versificadas menos extensas. Quando se compara o octossílabo de uma antiga epopéia heróica, do fragmento de *Gormund et Isembard*, que soa como uma série de toques de fanfarra, isolados, rigorosamente ritmados ("criant l'enseigne al rei baron, / la Loovis, le fiz Charlun"), com o octossílabo fluente, às vêzes gárrulo, às vêzes lírico, do romance cortês, compreender-se-á, rapidamente, a diferença entre a construção rígida e a construção fluente e conectante. E daí a pouco aparece, no estilo cortês, também o movimento retórico de largo alcance. Do *Folie Tristan* (cf. Bartsch, *Chrestomatie de l'ancien Français*, 12.^e éd. pièce 24) constam os versos:

31 en ki me purreie fier,
quant Ysolt ne me deingne amer,
quant Ysolt a si vil me tient
k'ore de mei ne li suvient?

*

De quem poderei me fiar, se Isolda não mais se digna me amar, se Isolda tanto me despreza, que ora não mais se lembra de mim?

*

Este é um movimento opressivo e doloroso, em forma de uma pergunta retórica, com duas orações secundárias que dela dependem, construídas paralelamente, sendo que a segunda se desenvolve mais largamente e o todo está em ritmo crescente; esquematicamente, bastante parecido (só que bem mais simples) com os famosos versos da *Bérénice* de Racine (quinta cena do quarto ato):

Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous
Seigneur, que tant de mers me séparent de vous:
Que le jour recommence et que le jour finisse,
Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice,
Sans que, de tout le jour, je puisse voir Titus?³

Encerremos rapidamente a análise do nosso texto. No fim da *laisse* 61 o imperador ainda não pode se decidir a entregar o arco a Rolando, que está de pé diante dêle, outorgando-lhe, assim, definitivamente a missão. Ele inclina a cabeça, puxa sua barba e chora. A entrada de Naimés, que encerra a cena, está construída novamente de forma totalmente paratática. As relações modais que estão nas suas palavras, não são expressas gramaticalmente; senão, a oração deveria ser assim: "Já ouvistes quão irado está Rolando, por ter sido designado para a retaguarda; mas como não há nenhum barão que possa (ou: queira?) tomar

3 Em um mês, em um ano, como suportaremos, senhor, que tantos mares me separem de vós: que o dia recomece e que o dia acabe, sem que jamais Tito possa ver Bérénice, sem que, por todo o dia, eu possa ver Tito?

o seu lugar, dá-lhe o arco, mas vela, pelo menos, para que tenha bastantes forças de apoio." E também o belo verso final é paratático.

A construção paratática é, nas línguas antigas, própria do estilo baixo, é mais falada do que escrita, de caráter mais cômico-realista do que sublime. Mas aqui ela pertence ao estilo elevado. Trata-se de uma nova forma deste estilo, que não descansa na periodicidade nem nas figuras de linguagem, mas no ímpeto de blocos de discurso, independentes e justapostos. Um estilo elevado, composto de membros paratáticos, não tem, em si, nada de novo na Europa; já o estilo bíblico tem esse caráter (cf. nosso primeiro capítulo). Lembre-se a discussão acerca da sublimidade da frase do Gênesis 1, 3 (*dixitque Deus: fiat lux, et facta est lux*) que surgiu no século XVII entre Boileau e Huet, em conexão com as palavras περί ὑψουδ. O sublime daquela frase do Gênesis não reside no grandioso desenrolar da periodização, nem no ornato de ricas figuras de linguagem, mas na impressionante brevidade, que contrasta com o poderoso conteúdo e que tem, por isso mesmo, algo de obscuro, que infunde no ouvinte estremecimento e veneração. Justamente a omissão da ligação causal, o mero relato do que ocorre, que coloca, no lugar da ligação e da compreensão, uma maravilhada observação, que nem se atreve a querer compreender, é o que confere à frase a sua grandeza. Mas o caso é totalmente diferente na *Chanson de geste*. O seu objeto não é o formidável enigma da criação e do criador, não é a relação da criatura — o homem — com ambos. O objeto da *Canção de Rolando* é estreito, e para os seus homens, nada de fundamental é questionável. Todas as ordens da vida, e também a ordem do além, são unívocas, inamovíveis, fixadas formalmente. Certamente não são acessíveis sem mais nem menos para a penetração racional, mas esta é uma constatação que somente nós fazemos. O poema e os seus ouvintes contemporâneos não se preocupavam com isto; vivem em segura confiança, dentro da colocação rigidamente construída, especialmente estreita, na qual os deveres vitais, a divisão em estamentos (cf. divisão do trabalho entre cavaleiros e monges, v. 1877 ss.), a essência das forças sobrenaturais e a relação dos homens com elas estão reguladas de maneira simples. No interior deste espaço há riqueza e ternura de sentimentos, e também um certo colorido das aparências exteriores; mas a moldura é tão estreita e rígida que é difícil aparecerem a problemática ou, menos ainda, a tragédia; não há conflitos que mereçam o nome de trágicos.

Também os antigos textos germânicos que conservamos apresentam construção paratática. Também nêles domina a ética aristocrática guerreira, com a sua severa fixação da honra, da virtude e da luta como juízo divino. Mas, mesmo assim, a impressão que resulta é totalmente diferente. Os blocos do discurso estão mais frouxamente apoiados uns nos outros, o espaço ao redor dos acontecimentos e o céu acima deles são incomparavelmente mais amplos, o destino é mais enigmático e a estru-

tura social não está, nem de longe, tão solidamente estruturada. Já o fato de as epopeias germânicas mais famosas, desde a *Canção de Hildebrando* até os *Nibelungos*, procurarem a sua atmosfera histórica nos tempos selvagens e espaçosos das migrações, e não no esquema já rígido do alto feudalismo, confere-lhe mais amplitude e liberdade. Nos territórios galo-românicos, os temas germânicos do tempo das migrações não penetraram, ou não conseguiram deitar raízes; e o cristianismo é quase insignificante para a epopeia germânica heróica. As forças livres, imediatas, ainda não moldadas em nenhuma forma estabelecida, e as raízes humanas, pelo que me parece, são mais profundas. Das composições germânicas do círculo das epopeias heróicas não pode ser dito, como da *Canção de Rolando*, que lhes falte o problemático ou o trágico: Hildebrando é mais imediatamente humano e trágico do que Rolando; e quanto mais profundamente motivados são os conflitos na saga dos Nibelungos do que o ódio entre Rolando e Ganelão!

Contudo, encontra-se também a mesma estreiteza e fixação do espaço vital quando tomamos em consideração um texto religioso românico dos tempos primitivos. Temos vários, que são anteriores à *Canção de Rolando*. O mais importante é a *Canção de Aleixo*, uma lenda hagiográfica, que nos deu uma figura transmitida no século XI por vários manuscritos em francês arcaico. Aleixo é, segundo a lenda, o filho único, nascido tardiamente, de uma nobre casa romana. É educado cuidadosamente, entra a serviço do imperador e deve casar-se, segundo o desejo do pai, com uma donzela de igual classe; êle cede, mas abandona a noiva na noite de núpcias, sem tocá-la, e vive durante dezessete anos como pobre mendigo no estrangeiro (na cidade de Edessa, no Nordeste da Síria, hoje a cidade turca de Urfa), para somente servir a Deus. Depois, ao abandonar esse lugar, para se furtar à adoração como santo, é levado por uma tempestade de volta a Roma, onde vive outros dezessete anos, novamente como mendigo desconhecido e desprezado, sob a escadaria da casa paterna, sem se comover com a dor dos pais e da noiva, cujas queixas ouve amiúde, sem dar-se a conhecer. Só após a sua morte é reconhecido de forma miraculosa e é, então, honrado como santo. Como se vê, a convicção que fala deste texto é totalmente diferente daquela da *Canção de Rolando*; mas apresenta a mesma forma de expressão paratática e fechada, o mesmo rígido estreitamento e a mesma colocação indubitável de todas as ordens. Tudo está fixo, o branco e o preto, o bem e o mal, e não precisa mais de pesquisa nem de justificação alguma; certamente existe tentação, mas não existe problemática. De um lado está o serviço de Deus, que leva para longe do mundo e para a salvação eterna — do outro, a vida natural no mundo, que leva à "grande tristeza". A consciência não conhece outras situações, e a realidade exterior, tudo o mais que o mundo ainda oferece, e dentro do qual os acontecimentos narrados precisam ser encaixados de alguma maneira, é reduzido de tal forma que nada fica além de um pano de fundo inessencial para a vida do

santo. Ao seu redor, acompanhando os seus atos com os seus gestos, o pai, a mãe e a noiva; de maneira ainda mais vaga e indistinta delineiam-se algumas outras personagens, necessárias para a narração; o resto é inteiramente esquemático, tanto do ponto de vista sociológico, quanto geográfico. Isto é tanto mais surpreendente, quanto a cena parece abranger toda a ampla variedade do Império Romano; de Oriente e de Ocidente nada sobrou além de igrejas, vozes do céu, povo rezando — nada além do ambiente sempre igual de uma vida de santo. Do mesmo modo, ou ainda mais, de modo bem mais marcante do que na *Canção de Rolando*, onde em toda parte, tanto junto aos pagãos quanto junto aos cristãos, vige a mesma estrutura social, isto é, o feudalismo, e o mesmo *ethos*. O mundo tornou-se muito pequeno e estreito e nele se trata, rígida e inamovivelmente, de uma única pergunta, já respondida de antemão, à qual o homem só deve dar a resposta adequada. Sabe qual o caminho que deve percorrer ou, antes, há um só caminho aberto, não há outros. Também sabe que encontrará uma encruzilhada. Sabe também, finalmente, que então deverá escolher a direita, não obstante o Tentador o alicie para a esquerda. Tudo o mais, o restante, a infinita amplidão do mundo exterior e do interior, com o seu sem-número de possibilidades, imagens e camadas, tudo está submerso. Isto não é, sem dúvida, germânico; não é, também, como me parece, cristão, pelo menos, não é a forma necessária e original do cristão. Este, nascido de muitas e múltiplas pressuposições, em disputa com múltiplas realidades, mostrou-se tanto antes, quanto depois, incomparavelmente mais elástico, mais rico e mais estratificado. Esta estreiteza dificilmente pode ser algo de original; para tanto, ela contém demasiados elementos herdados, muito diferentes entre si. Não é uma estreiteza, mas um estreitamento. É o processo de enrijecimento e redução da tardia antiguidade, que já aparecera nos capítulos anteriores. Evidentemente, dentro do mesmo, a forma simplismente reduzida que o cristianismo adotou no choque com povos, em parte cansados, em parte bárbaros, teve um papel preponderante.

Na *Canção de Aleixo* do francês arcaico, a cena da noite de núpcias, que se constitui num dos pontos culminantes do poema, diz assim (estrofes 11-15, cf. Bartsch, *op.cit.*):

- 11 Quant li jorz passet ed il fut anoitiet,
ço dist li pedre: "filz, quer t'en va colchier,
avuec ta spouse, al comant Deu del ciel."
ne volst li enfes son pedre corrocier,
vait en la chambre o sa gentil moillier.
- 12 Com vit le lit, esguardat la pulcele,
donc li remembret de son seignour celeste
que plus ad chier que tote rien terrestre;
"e! Deus", dist il, "si forz pechiez m' apresset!
s'or ne m'en fui, molt criem que ne t'en perde."

- 13 Quant en la chambre furent tuit soul remes,
danz Alexis la prist ad apeler:
la mortel vide li prist molt a blasmer,
de la celeste li mostrat veriet;
mais lui ert tart qued il s'en fust tornez.
- 14 "Oz mei, pulcele, celui tien ad espous,
Qui nos redemst de son sanc precieus.
en icest siecle nen at parfite amour:
la vide est fraile, m'i al durable onour;
ceste ledece revert a grant tristour."
- 15 Quant sa raison li at tote mostrede,
donc li comandet les renges de sa spede,
ed un anel dont il l'out esposede.
donc en ist fors de la chambre son pedre;
en mie nuit s'en fuit de la contrede.

*

Quando o dia passou e havia anoitecido, isto disse o pai: "Filho, quero que tu vás te deitar com a tua esposa, segundo a ordem de Deus do céu." O infante não queria irritar seu pai; vai ao quarto, à sua gentil mulher.

Como visse o leito, olhou a donzela, lembrou-se do seu senhor celeste, que amava mais que toda coisa terrestre; "ó, Deus", disse êle, "quão fortemente o pecado me aflige! se eu ora não fugir, temo muito que te perca por isso."

Quando ficaram totalmente sòzinhos no quarto, o senhor Aleixo começou a falar-lhe; começou a condenar muito a vida terrena, e sobre a celeste mostrou-lhe a verdade; e já ansiava ver-se longe dali.

"Ouve-me, donzela, toma como esposa Aquêle, que nos redimiu com seu sangue precioso. Neste século não há amor perfeito: a vida é frágil, não há honra que dure; esta alegria reverte em grande tristeza."

Quando lhe mostrou toda a sua razão, então lhe entregou o cinto da sua espada, e um anel com o qual a esposara. Então foi-se embora da casa do seu pai; no meio da noite fugiu do país.

*

Por mais diferente que seja a mentalidade dos dois poemas, a semelhança estilística com a *Canção de Rolando* é surpreendente. A parataxe vai, tanto ali como aqui, para muito além da mera técnica de construção das orações: trata-se do mesmo recomeçar sempre de novo, do mesmo avançar e retroceder aos trancos, a mesma independência dos acontecimentos isolados e das partes dos acontecimentos. A estrofe 13 retoma a situação do início da estrofe 12, mas conduz a ação de maneira diferente e mais ampla. A estrofe 14 apresenta, de novo, o que é expresso na estrofe 13 (mas que já estava superado no seu último verso), em discurso direto e de forma mais concreta. Portanto, em lugar de construir: "Quando estiveram sòzinhos no quarto, lembrou-se... e disse: ouve...", aqui constrói-se da seguinte forma: 1. "Quando estêve no quarto, lembrou-se..." 2. "Quando esti-

veram no quarto, disse que..." (discurso indireto). 3. "Ouve, (disse,)...". Cada uma das estrofes apresenta um quadro completo, fechado em si mesmo; a impressão do processo unitário, progressivo, que liga os membros pelo avanço para a frente, é muito mais fraca do que a da justaposição de três quadros muito semelhantes, limitados uns dos outros. Pode-se generalizar esta impressão: a *Canção de Aleixo* é uma série de acontecimentos fechados em si mesmos, unidos frouxamente entre si, uma série de quadros, fortemente independentes uns dos outros, de uma vida de santo, cada um dos quais contém um gesto expressivo, porém simples. O pai, que ordena a Aleixo que vá ao quarto com a sua noiva; Aleixo diante do leito, falando à sua mulher; Aleixo em Edessa, repartindo os seus bens entre os pobres; Aleixo como mendigo; os servidores que são enviados em sua busca, que não o reconhecem e lhe dão uma esmola; a queixa da mãe; a conversação entre a mãe e a noiva; e assim por diante; é um ciclo de quadros; cada um destes acontecimentos contém um gesto determinado, com uma ligação temporal e causal muito frouxa com os outros, anteriores e posteriores. Muitos deles (a queixa da mãe, por exemplo) são decompostos em vários quadros semelhantes, cada um independente de per si. Cada um dos quadros está como que emoldurado isoladamente; cada um deles basta-se a si mesmo de tal forma, que nada de novo nem nada de inesperado ocorre dentro de cada um, e sem que nenhuma força impulsora nele exija o seguinte; e nos espaços intermediários há o vazio, não um vazio obscuro e profundo, no qual muita coisa acontece e se prepara, no qual se contém a respiração de estremecida expectativa, como às vezes no estilo bíblico, com as suas pausas, sobre as quais se cisma — mas uma duração plana, pálida, sem substância, às vezes só um instante, às vezes dezessete anos, às vezes totalmente indefinível. O acontecer está dissolvido, assim, em uma série de quadros; está como que parcelado. Na *Canção de Rolando* tudo está mais comprimido. A concatenação é mais rigorosa; o quadro isolado é, às vezes, mais movimentado; mas a técnica da representação — e isto significa mais do que um mero processo técnico, junta-se à imagem estrutural que o poeta e os ouvintes aproximam do acontecimento — é ainda totalmente a mesma: é um enfileirar de quadros independentes. Nos espaços intermediários, na *Canção de Rolando* (algumas vezes não são assim planos e vazios), introduz-se, talvez, a paisagem, vê-se ou ouve-se cavalgar os exércitos por vales e desfiladeiros — mas os acontecimentos são, assim mesmo, enfileirados uns ao lado dos outros, de tal forma que, em cada caso, se formam quadros totalmente fechados em si, que subsistem por si próprios. A quantidade das personagens ativas é, também na *Canção de Rolando*, muito pequena. Todas as outras aparecem, ainda que sejam bem mais coloridas do que na *Canção de Aleixo*, em séries; os atores, em cada uma das cenas, são fixos, e só raramente acrescenta-se algum, e quando isto acontece (Naimés ou Turpim, com função equalizadora e encerradora), é feita uma incisão marcante. Os elementos variados, intrincados e aventureiros, com grande quantidade de personagens ativas, que são tão frequentes na epopéia

em geral, faltam totalmente neste caso. Tanto mais forte é, tanto na *Canção de Rolando* como na *Canção de Aleixo*, o elemento gestualmente impressionante. A necessidade de ligação e desenvolvimento é fraca. Mesmo dentro de cada cena isolada, o desenvolvimento, quando e onde existe, é penoso e estacado, mas os gestos do instante cênico são de uma energia das mais marcantes e plásticas. É esta energia dos gestos e das atitudes que é mirada, evidentemente, pela representação, ao subdividir os acontecimentos em muitas pequenas parcelas plásticas. O instante cênico, com os seus gestos, contém tanto ímpeto, que tem o efeito de um modelo moral. Os diferentes estágios da história do herói ou do traidor ou do santo são concretizados em gestos em tal medida, que as cenas plásticas se aproximam muito, no seu efeito, do caráter de símbolos ou figuras, também nos casos em que não é comprovável qualquer significação simbólica ou figural. Muito frequentemente, tal significação é comprovável: na *Canção de Rolando*, no que se refere à figura de Carlos Magno, quando da descrição de algumas características dos cavaleiros pagãos e, indubitavelmente, nos textos das preces; quanto à canção de Aleixo, a excelente interpretação de E. R. Curtius (*Zeitschrift für romanische Philologie* 56, 113 ss., especialmente, págs. 122, 124) leva totalmente para o caráter figural da plenitude no além. Esta tradição figural não contribuiu pouco para fomentar a desvalorização da coerência horizontal e histórica dos acontecimentos e para o enrijecimento de todas as ordens. Desta forma, as preces que transcrevemos acima mostram o total enrijecimento das figuras da salvação. O parcelamento dos acontecimentos do Velho Testamento, que são interpretados isoladamente, fora do seu contexto histórico, de forma figural, tornou-se formular. As figuras são justapostas parataticamente, como nos sarcófagos da Antigüidade tardia; não têm mais realidade, mas somente significado. Perante o acontecer terreno prevalece uma tendência semelhante: desligá-lo do seu contexto horizontal, isolar as partes, estendê-las num bastidor rígido, torná-las gestualmente impressivas dentro destes limites, de modo que apareçam como exemplares, modelares, significativas, deixando tudo o mais no campo do insubstancial. É manifesto que, com isto, só uma parte muito pequena da realidade, extremamente estreita, amarrada pela redução de todas as ordens a fórmulas, pode ser tornada visível. Mas chega a ser visível, e é nisto que se evidencia que o ponto máximo do processo de enrijecimento já foi ultrapassado; justamente nos quadros isolados é que se encontram os germes da vivificação.

O texto latino que deve ter servido de fonte à canção francesa de Aleixo — ele é encontrável nos *Acta Sanctorum* do dia 17 de julho, e nós o transcrevemos segundo a versão do *Altfranzoesisches Übungsbuch* de Foerster-Koschwitz, 6ª edição, 1921, pp. 299 ss. — provavelmente não é tão anterior ao texto francês, pois a lenda, originária da Síria, só pode ser comprovada no Ocidente bastante tarde; mas mostra bem mais claramente a forma da lenda de santo da tardia Antigüidade.

Nêle, a cena da noite de núpcias é representada de uma forma que difere de maneira muito característica da versão em francês arcaico:

Vespere autem facta dixit Euphemianus filio suo: "Intra, filii, in cubiculum et visita sponsam tuam". Ut autem intravit, coepit nobilissimus juvenis et in Christo sapientissimus instruere sponsam suam et plura ei sacrat menta disserere, deinde tradidit ei annulum suum aureum et rendam, id escaput baltei, quo cingebatur, involuta in prandeo et purpureo sudario, dixitque ei: "Suscipe haec et conserva, usque dum Domino placuerit, et Dominus sit inter nos." Post haec accepit de substantia sua et discessit ad mare..."

*

Quando a noite se fêz, disse Eufemiano ao seu filho: "Entra, filho, no quarto e visita a tua espôsa." Mas quando entrou, começou o jovem, nobilíssimo e pleno da sabedoria de Cristo, a instruir a sua espôsa e a explicar-lhe muitos ensinamentos sagrados; depois deu-lhe o seu anel de ouro e o talabarte da sua espada, que cingia, envolto num pano purpúreo, e disse-lhe: "Recebe isto e conserva-o, enquanto apraza a Deus, e o Senhor esteja entre nós." Depois disto pegou algo da sua fortuna e desceu ao mar ...

*

Como se vê, também o texto latino é quase totalmente paratático; mas não aproveita as possibilidades da parataxe, não as conhece ainda. O texto nivelou tudo uniformemente e o aplainou: sem subidas nem descidas, sem movimentos tonais, a narrativa é "monótona", de modo que não somente a moldura, mas o próprio quadro permanece imóvel; é rígido e carente de força. A luta interna, deslançada em Aleixo pela tentação, para a qual a versão francesa encontrou a expressão mais simples e bela possível, não é mencionada; parece não haver tentação alguma; e o grande movimento da fala dirigida diretamente à noiva (*Oz mei, pulcele, ...*), um dos movimentos mais fortes do antigo poema francês, na qual Aleixo se eleva em toda a sua altura e que se constitui na primeira irrupção de sua verdadeira essência, foi evidentemente criado pelo poeta francês a partir das pálidas palavras latinas do seu modelo. A própria fuga torna-se dramática no texto francês. A versão latina avança com muito mais lisura e uniformidade; mas os movimentos humanos são muito fracos, apenas insinuados, como se se estivesse tratando de um espírito e não de um ser vivo. A impressão fica sendo a mesma quando se lê mais adiante; uma modelagem propriamente humana só é dada pelo texto em língua vulgar. Este inventa, para só mencionar os pontos mais importantes, a queixa da mãe no quarto abandonado e, depois, a luta interior do santo, quando é jogado de volta a Roma. Nela, Aleixo hesita antes de tomar sobre si a mais pesada das provações, a vida como mendigo desconhecido na casa paterna, com a visão diária dos seus parentes mais chegados, que choram a sua ausência. Gostaria que este cálice lhe fôsse poupado; mas mesmo assim o toma. A versão

latina não conhece qualquer hesitação nem luta, da mesma forma que na noite de núpcias. Aleixo vai à casa do pai porque não quer ser carga para nenhuma outra pessoa.

Somente a poesia em língua vulgar, como parece surgir desta comparação, fêz salientar os quadros isolados, de maneira que as personagens ganharam redondez humana e vida, vida que está, evidentemente, limitada pela rigidez e estreiteza das ordens, que permanecem inamovíveis e que pode ser também facilmente interrompida pela falta de movimento com sentido contínuo e que, porém, justamente pela oposição que lhe oferece a moldura das ordens estabelecidas, ganha em efetividade e poder. Somente os poetas da língua vulgar viam o homem vivente e encontraram a forma na qual a parataxe possui força poética. Em lugar de enfileirar debilmente, gotejando com monotonia, agora surge a forma das *laissez*, que avança e retrocede aos trancos, que cria em toda parte arrancadas enérgicas, e que se constitui num novo estilo elevado. Se a vida, que é tangível nas suas obras é, também, estreitamente limitada e sem multiplicidade, ainda assim é uma vida plena, humanamente movimentada e vigorosa, uma liberação do estilo pálido e intangível da lenda da tardia Antiguidade. Os poetas da língua vulgar também souberam valorizar o discurso direto como tom e como gesto. Já falamos da alocação de Aleixo à sua noiva e da queixa da mãe; pode-se ainda juntar a isto, talvez, as palavras com as quais o santo, retornado a Roma, solicita guarida e comida do seu pai. Elas têm, na versão francesa, uma força concreta e imediata que o texto latino nunca poderia atingir. A versão francesa diz assim:

Eufemiiens, bels sire, riches om,
quer me herberge por Deu en ta maison;
soz ton degret me fai un grabaton
empor ton fil dont tu as tel dofour;
toz sui enfers, sim pais por soue amour...

*

Eufemiano, nobre senhor, rico homem, hospedai-me, por Deus, em tua casa; sob a tua escada fazei-me um leito, por causa do teu filho, pelo qual tendes tão grande dor; estou muito doente, alimentai-me por amor a êle...

*

E a versão latina:

Serve Dei, respice in me et face mecum misericordiam, quia pauper sum et peregrinus, et jube me suscipi in domo tua, ut pascar de micis mensae tuae et Deus benedicat annos tuos et ei quem habes in peregre misereatur.

*

Servo de Deus, olhai-me e fazei-me misericórdia, pois sou pobre e peregrino, e mandai que seja recebido em tua casa, para que me alimente das migalhas de tua mesa, e Deus abençoe os teus anos e se apiede daquele que tendes no estrangeiro...

*

Já insinuamos que seria um erro querer pôr simplesmente na conta do cristianismo o enrijecimento e o estreitamento que aparecem na lenda da Antigüidade tardia, e dos quais os textos da língua vulgar se liberam só gradualmente. Nos capítulos anteriores procuramos demonstrar que o efeito original da maneira judeo-cristã de modelar os acontecimentos era tudo menos enrijecedora e estreitante. A ocultação de Deus e, finalmente, sua parúsia, a encarnação numa vida quotidiana qualquer, isto fêz surgir, como tentamos demonstrar, um movimento dinâmico de contemplação da vida, um movimento pendular tanto no moral, como no sociológico, que foram muito além da imitação do devir e da vida da Antigüidade clássica. A tradição não nos mostra os pais da Igreja, sobretudo Agostinho, como figuras esquemáticas, que seguem rigidamente um caminho pré-estabelecido, e o amigo da juventude de Agostinho, Alípio, cuja comoção interna diante das lutas de gladiadores discutimos acima, é uma figura extremamente vivaz, que luta, sucumbe, para depois tornar a se elevar. A esquematização rígida, estreita e a-problemática é muito estranha, originalmente, à consciência cristã da realidade. Evidentemente, a interpretação figural dos acontecimentos, que ganhou influência cada vez maior com o surgimento e a expansão do cristianismo, que desbotava o teor da realidade dos acontecimentos, deixando-lhes somente conteúdos significativos, é em muito responsável pelo enrijecimento. Quando o dogma ficou estabelecido, quando as tarefas da Igreja ficaram sendo, cada vez mais, de ordem organizadora, quando se tratava de ganhar para o cristianismo povos totalmente carentes de preparação, estranhos a todos os pressupostos cristãos, a interpretação figural não podia senão tornar-se um esquema simplista e rígido. Mas o problema todo do enrijecimento vai mais longe, está ligado ao processo de redução da cultura antiga. Não foi o Cristianismo que produziu o enrijecimento, mas êle próprio foi envolvido pelo processo. Com o desmoronamento do Império Romano do Ocidente e da noção de ordem que nêle existia, e que já mostrava, êle próprio, fazia tempo, traços de paralisação senil, ruiu, também, a estrutura interna do *orbis terrarum*, e um nôvo mundo só podia nascer a partir de pequenas parcelas. Com isto, em toda parte chocaram-se a essência estatal e humanamente ainda crua dos povos de recente aparição com as instituições romanas ainda subsistentes e com os restos da antiga cultura, que preservaram, mesmo na decadência e na paralisação, um imenso prestígio. Um choque entre o totalmente jovem e o muito velho, que produziu, primeiramente, também a paralisação daquilo que era jovem, até que conseguiu se arranjar com a sua herança, preenchê-la novamente com a sua vivacidade e levá-la a um nôvo florescimento. O processo de enrijecimento foi mais fraco, evidentemente, nos países em que a cultura antiga tardia nunca predominou, nos países do interior da Germânia. Foi muito mais forte nos países românicos, onde efetivamente se deu um choque, e talvez não seja casual o fato de a França,

que foi o país que, dentre êstes últimos, recebeu a maior influência germânica, ter sido o primeiro que começou a se liberar.

O primeiro estilo elevado da Idade Média européia parece-me surgir no instante em que o acontecimento isolado é preenchido de vida. Por isto é tão rico em cenas isoladas, extremamente efetivas, nas quais só poucos seres se defrontam, nas quais as falas e os gestos de um acontecimento curto ficam marcanamente salientadas. As personagens, postas uma bem junto a outra, uma contra a outra, sem ter muito espaço para se movimentarem, estão, não obstante, cada uma de per si, separadas umas das outras. O que delas se diz nunca se torna conversação, mas fica sendo manifestação solene, na qual toda alocação, toda oração, toda palavra, até, tem um valor de per si, aspiratório e enfático, sem qualquer suavidade e sem um fluxo indolente. Diante da realidade da vida, êste estilo não pode, e também não quer, se estender em largura ou em profundidade; está limitado temporal, espacial e estamentalmente; simplifica plástica e idealizadamente acontecimentos do passado. O sentimento que quer evocar no ouvinte é de surpresa e admiração por um mundo longínquo, cujos instintos e ideais certamente ainda são os seus, só que aquêles se desenvolvem perante as resistências atritantes da vida com uma pureza, com um vigor e uma liberdade que são inatingíveis na sua existência prática. Movimentos humanos, figuras que se enaltecem modelarmente aparecem com eficácia. A sua própria vida não está contida ali. Não obstante, justamente no tom da *Canção de Rolando* há muito do presente. Não começa com uma manifestação, que afasta os acontecimentos para longe ("faz muito tempo aconteceu, quero falar de coisas que se deram tempos atrás"), mas com um tom fortemente imediato, como se o rei Carlos, nosso grande imperador, estivesse ainda quase vivo. A ingênua transposição dos acontecimentos que se deram trezentos anos atrás para as concepções da sociedade do alto feudalismo dos começos da época das Cruzadas, o aproveitamento do objeto para a propaganda eclesiástica e feudal, conferem ao poema algo de presente e de vivo; até alguma coisa semelhante a um germe de sentimento nacional pode ser sentido nêle; e também numa série de outras coisas parece viver um presente. Quando, para tomarmos um exemplo ao acaso, se lê o verso no qual Rolando procura ordenar o iminente ataque dos cavaleiros francos (1165):

Seignurs barons, suef, le pas tenant!

nêle ressoa uma cena presente, de um treino contemporâneo para o combate entre cavaleiros feudais. Mas isto são pormenores relampejantes; a limitação permanente, a idealização e simplificação, o lusco-fusco da veladura fabulosa, tudo isto predomina.

O estilo dos cantares heróicos franceses é, pois, um estilo elevado, no qual a imagem estrutural dos acontecimentos é

ainda muito rígida e que chega a apresentar uma parte da vida objetiva, uma parte muito limitada pelo distanciamento temporal, pela simplificação da perspectiva e pela limitação estamental. Não dizemos nada de novo, mas somente uma nova formulação do que já foi dito repetidamente, quando acrescentamos que, para este estilo, a separação dos campos do heróicamente sublime e do quotidianamente prático é natural e evidente. Outras camadas, a não ser a classe alta feudal, nem sequer aparecem, as bases econômicas da vida nunca são mencionadas. Isto é levado muito mais longe do que na poesia heróica germânica ou do meio-alto-alemão e apresenta, também, uma diferença muito chamativa com a poesia heróica espanhola, que aparece pouco mais tarde. Contudo, a *chanson de geste* e, sobretudo a *Canção de Rolando*, era evidentemente popular. Esta poesia, não obstante tratar exclusivamente dos atos da classe alta feudal, dirige-se também, sem dúvida, ao povo. Isto, evidentemente, pode ser assim explicado: apesar das importantes diferenças materiais e jurídicas que existem entre as diferentes camadas da população leiga, ainda não havia uma diferença fundamental entre os seus graus de instrução. Mais ainda do que isto, as representações ideais eram também ainda uniformes, ou, pelo menos, outras representações terrenas ideais, afora as cavalleirescas e heróicas, ainda não podiam ganhar forma e palavras. É prova da força e da eficácia da *chanson de geste* em todas as classes o fato de que o clero, que antes não estivera em posição benévola diante da poesia profana em língua vulgar, procurou aproveitar para os seus fins, a partir do fim do século XI, a épica heróica. A duração secular dos temas, que foram constantemente retrabalhados e que logo desceram à categoria de produtos de feira, comprova o seu duradouro favor justamente nas camadas mais baixas da população. Para os ouvintes dos séculos XI, XII e XIII, a epopéia heróica era História. Nela vivia a tradição histórica do passado. Não havia outra, que estivesse ao alcance dos ouvintes. Só ao redor de 1200 aparecem as primeiras crônicas em língua vulgar, as quais não relatam, porém, o passado, mas um presente vivido pelo próprio autor, ao mesmo tempo que, ainda, elas mostram grande influência do estilo épico. A epopéia heróica é, também, de fato, história, na medida em que lembra acontecimentos históricos verdadeiros, ainda que os deforme e simplifique, e na medida em que as suas figuras têm uma função histórico-política. Esta essência histórico-política é deixada de lado pelo romance cortês. Ele está, conseqüentemente, numa relação totalmente diferente com o mundo objetivo e real.

A Saída do Cavaleiro Cortês

6

mancira:

No começo do *Yvain* de Chrétien de Troyes, um romance cortês da segunda metade de século XII, um dos cavaleiros da corte do Rei Artur narra uma aventura que lhe sucedeu. A sua narração começa da seguinte

- 175 Il avint, pres a de set anz
 Que je seus come paisanz
 Aloie querant avantures,
 Armez de totes armeüres
 Si come chevaliers doit estre,
 180 Et trovai um chemin a destre
 Parmi un forest espesse.
 Mout i ot voie felenesse,
 De ronces et d'espines plainne;
 A quelqu'enui, a quelque painne
 185 Ting cele voie et cel santier.
 A bien pres tot le jor antier
 m'an alai chevauchant eini
 Tant que de la forest issi,
 Et ce fu an Broceliande.
 190 De la forest an une lande
 Antrai et vi une bretesche
 A demie liue galesche;
 Si tant i ot, plus n'i ot pas.
 Celle part ving plus que les pas
 195 Et vi le baille et le fossé
 Tot anviron parfont et le,
 Et sor le pont an piez estoit
 Cil cui la forteresce estoit,
 Sor son poing un ostor mué.

- 200 Ne l'oi mie bien salué,
Quant il me vint a l'estrier prandre,
Si me comanda a desçandre.
Je desçandi; il n'i ot el,
Que mestier avoie d'ostel;
- 205 Et il me dist tot maintenant
Plus de çant foiz an un tenant,
Que beneoite fust la voie,
Par ou leanz venuz estoie.
A tant an la cort an antrames,
- 210 Le pont et la porte passames.
Anmi la cort au vavassor,
Cui Des doint et joie et enor
Tant comme il fist moi cele nuit,
Pandoit une table; je cuit
- 215 Qu'il n'i avoit ne fer ne fust
Ne rien qui de cuivre de fust.
Sur cele table d'un martel,
Qui panduz iere a un postel,
Feri li vavassors trois cos.
- 220 Cil qui amont ierent anclos
Oïrent la voiz et le son,
S'issirent fors de la meison
Et vindrent an la cort aval.
Li un seisirent mon cheval,
- 225 Que li buens vavassors tenoit
Et je vis que vers moi venoit
Une pucele bele et jante.
An li esgarder mis m'antante:
Ele fu longue et gresle et droite.
- 230 De moi desarmer fu adroite;
Qu'ele le fist et bien et bel.
Puis m'afubla un cort mantel,
Ver d'escarlata peonace,
Et tuit nos guerpirent la place,
- 235 Que avuec moi ne avuec li
Ne remest nus, ce m'abeli;
Que plus n'i queroie veoir.
Et ele me mena seoir
Et plus bel praelet del monde
- 240 Clos de bas mur a la reonde.
La la trovai si afeitiee,
Si bien parlant et enseigniee,
De tel sanblant et de tel estre,
Que mout m'i delitoit a estre,
- 245 Ne ja mes por nul estovoir
Ne m'an queïsse removoïr.
Mes tant me fist la nuit de guerre
Li vavassors, qu'il me vint querre,
Quant de soper fu tans et ore.
- 250 N'i poi plus feire de demore,
Si fis lues son comandemant.

- Del soper vos dirai briemant,
Qu'il fu del tot a ma devise,
Des que devant moi fu assise
- 255 La pucele qui s'i assist.
Après soper itant me dist
Li vavassors, qu'il ne savoit
Le terme, puis que il avoit
Herbergié chevalier errant,
- 260 Qui aventure alast querant,
S'an avoit il maint herbergié.
Après ce me pria que gié
Par son ostel m'an revenisse
An guerredon, se je pöisse.
- 265 Et je li dis: "Volantiers, sire!"
Que honte fust de l'escondire.
Petit por mon oste feïsse,
Se cest don li escondeïsse,
Mout fu bien la nuit ostelez,
- 270 Et me chevaus fu anselez
Lues que l'an pot le jor veoir;
Car j'an oi mout proïié le soir;
Si fu bien faite ma proïere
Mon buen oste et sa fille chiere
- 275 Au saint Esperit comandai,
A trestoz congïé demandai,
Si m'an alai lues que je poi...

*

Aconteceu, há perto de sete anos, que eu, sozinho como um camponês, fui à busca de aventuras, armado com todas as minhas armas, assim como um cavaleiro deve estar; e encontrei um caminho à destra em meio a uma espessa floresta. O caminho era muito ruim, cheio de mato e de espinhos; apesar de todo o desgosto e de toda a pena, mantive-me neste caminho e nesta senda. Durante o dia todo, quase, fiquei cavalgando assim, até que saí da floresta, e isto se deu em Broceliande. Da floresta entrei numa charneca e vi uma torre, a meia légua gaulesa de distância, quando muito. Cavalguei depressa nessa direção e vi em todo o seu redor um muro e fossa, profunda e larga; e sobre a ponte estava de pé aquêle a quem pertencia o castelo; sobre o seu punho, um falcão de caça mudado. Não o tinha ainda bem saudado, quando êle veio pegar o meu estribo, e me convidou a desmontar. Desmontei; não podia fazer outra coisa, pois estava precisando albergue; e êle me disse imediatamente, mais de cem vezes de uma tirada, que fôsse abençoado o caminho pelo qual eu tinha chegado. Enquanto isso, entramos no pátio, e passamos pela ponte e pelo portão. No meio do pátio do cavaleiro, a quem Deus queira dar alegria e honra, como êle me dera nessa noite, pendia uma placa; creio que nada dela era de ferro ou de madeira, mas que era toda de cobre. Sobre esta placa o cavaleiro bateu três vezes com um martelo, que pendia de um poste. Os que estavam em cima, na casa, ouviram o som e o tom, saíram da casa e desceram para o pátio. Uns pegaram no meu cavalo, que o bom cavaleiro estava segurando, e

eu vi que vinha em minha direção uma donzela bela e amável. Detive-me a observá-la: ela era alta e esbelta e direita. Ela foi destra em desarmar-me, ela o fez bem e bonito. Depois ela me cobriu com um manto curto, coberto de pano escarlata, e todos os outros deixaram o lugar; só eu e ela ficamos, e ninguém mais, e isto causou-me prazer, pois mais ninguém eu queria ver. E ela me levou ao mais belo prado do mundo, fechado por um muro baixo em volta. Lá eu a achei tão amável, tão bem falante e educada, de tal semblante e de tal jeito, que muito me deliciava ficar lá, e que por nenhum preço queria de lá sair. Mas a chegada da noite foi contrária aos meus desejos; o cavaleiro veio me buscar, quando foi tempo e hora de jantar. Não pude mais me demorar, e segui o seu convite. Acêrca do jantar dir-vos-ei brevemente que êle foi totalmente a meu contento, pois diante de mim sentou-se a donzela, que tomou o seu lugar à mesa. Após o jantar, disse-me o cavaleiro que já não podia lembrar desde quando albergara cavaleiros errantes que estivessem à busca de aventuras; muitos êle já havia albergado. Depois pediu-me, como recompensa, que tornasse a visitá-lo, à minha volta, se pudesse. E eu lhe disse: "De bom grado, senhor." Pois teria sido vergonha negá-lo; pouco teria feito pelo meu hóspede, se lhe tivesse negado êste dom. Durante a noite estive muito bem hospedado, e meu cavalo estava selado, logo que se pôde ver o dia; pois isto eu tinha pedido com urgência; e meu pedido havia sido cumprido. Despedi-me do meu bom hóspede e da sua cara filha, encomendei-me ao Espírito Santo, pedi a todos permissão para partir e saí, tão logo pude...

*

No decurso da sua narração, o cavaleiro — que se chama Calogrenante — conta, ainda, como encontra um rebanho de touros e ouve do seu pastor, um "vilain" grotescamente feio e enorme, acêrca de uma não muito longínqua fonte mágica; ela corre por baixo de uma magnífica árvore; junto a ela pende uma bacia de ouro, e quando se joga a sua água com esta bacia por sobre uma placa de esmeralda, que se encontra ao seu lado, ocorrem, no bosque, tremendos ventos e tempestades, das quais ninguém, ainda, conseguiu sair vivo. Calogrenante procura a aventura, sobrevive a tempestade e goza, com alegria, da serenidade subsequente, embelezada pelo canto de muitos pássaros. Mas aparece um cavaleiro que o increpa por causa dos danos ocasionados pela tempestade nas suas propriedades, e o vence, de maneira que êle é obrigado a voltar, a pé e desarmado, para o castelo do seu hóspede. Lá é novamente muito bem recebido, e lhe asseguram ser êle o primeiro que conseguira sair são e salvo daquela aventura. A narração de Calogrenante causa profunda impressão aos cavaleiros da côrte de Artur. O próprio rei decide ir, êle mesmo, com grande séquito, em busca da fonte mágica. Mas um dos seus cavaleiros, o primo de Calogrenante, Yvain, adianta-se-lhe, vence e mata o Cavaleiro da Fonte e obtém, de um modo um tanto fantástico, mas outro tanto muito natural, o amor da sua viúva.

Não obstante só haja um espaço de cêrca de setenta anos entre êste texto e o anterior, e não obstante também aqui se trate de uma obra épica da época feudal, já à primeira vista aparece, aqui, um movimento estilístico quase totalmente mudado. Narra-se de maneira fluida, leve, quase aconchegante. A narração avança sem pressa, mas com perseverança; os seus membros estão unidos entre si sem interstícios. Todavia, também aqui não há períodos retesadamente organizados, passa-se de forma frouxa e sem planificação exata de um membro do processo ao outro; também as conjunções não estão ainda muito fixadas no seu significado, especialmente *que* tem demasiadas funções a cumprir, de maneira que algumas engrenagens causais (por exemplo, v. 231, 235 ou 237) têm um efeito um tanto indefinido. Mas a continuação da narração progressiva não é afetada por isto, antes pelo contrário, a frouxidão da articulação resulta em um estilo narrativo muito natural, e a rima, muito livre e independente da articulação semântica, nunca deve interromper com violência. Uma ou outra vez, a rima dá ao poeta motivo para a construção de versos de enchimento ou para complicadas perifrases (por exemplo, v. 193 ou 211-216), que se encaixam no seu estilo sem esforço e ainda aumentam a impressão de amplidão ingênua, fresca e confortável. Quanto mais flexível e livre de movimentos é esta linguagem do que aquela do cantar de gesta, quanto mais àgilmente ela pode chocalhar os movimentos da narração, muito ingênuos ainda, mas já bastante variadamente lúdicos! Isto pode ser observado em quase toda oração. Tomemos como exemplo os versos 241-246: *La trovai si afeitiee, sie bien parlant et anseigniee, de tel sanblant et de tel estre, que mout m'i delitoit a estre, ne ja mes por nul estovoir ne m'an queïsse remover; a oração, ligada à anterior pelo *la*, apresenta um período consecutivo. A sua parte ascendente está dividida em três estágios, o terceiro dos quais contém uma formulação antitética (*sanblant, estre*), que evidencia uma formação analítica elevada e, já então, tornada natural e evidente para o julgamento das pessoas. A parte descendente tem dois membros, sendo que os dois apresentam um cuidadoso decrescendo. O primeiro exprime o fato de deliciar-se no indicativo, o segundo, hipoteticamente, no subjuntivo — construções tão refinadas, intercaladas em meio a uma narração de maneira leve e fluente, dificilmente seriam encontráveis em qualquer língua vulgar, antes dos romances cortesios. Aproveito a ocasião para observar que, com o paulatino surgimento de uma construção hipoteticamente mais rica e periodizante, a ligação consecutiva parece ter sido a preferida, pelo menos até Dante (também naquilo que transcrevemos da *Folie Tristan* o ápice é dado mediante um movimento consecutivo). Enquanto outras ligações modais estavam ainda pouco desenvolvidas, esta floresceu e ganhou funções expressivas peculiares, que depois tornaram a se perder; a êste respeito há um trabalho interessante de A. G. Hatcher (*Revue des Etudes Indo-européennes* II, 30).*

Calogrenante conta à Távola Redonda do rei que, sete anos antes, saíra a cavalo, sozinho, em busca de aventuras, armado,

como corresponde a um cavaleiro, e que então encontrou um caminho à direita, atravessando um espesso bosque. Aqui espantamo-nos. À direita? Esta é uma indicação de lugar bastante estranha quando, como neste caso, é empregada de forma absoluta. Tratando-se de topografia terrena, só pode ter sentido quando empregada de forma relativa. Portanto, o seu sentido, aqui, é moral; evidentemente, trata-se do "caminho certo", encontrado por Calogrenante. E isto é comprovado de imediato, pois o caminho é penoso, como os caminhos certos soem ser; leva, durante o dia todo, através de matos e espinhos e, à noite, leva à meta certa: um castelo, onde Calogrenante é recebido com alegria, como se se tratasse de um hóspede esperado há muito tempo. Só à noite, quando sai do bosque, parece descobrir onde se encontra: isto é, numa charneca em Broceliande. Broceliande, em Armórica, sobre a terra firme, é um país feérico famoso na tradição bretã, com fontes mágicas e bosques fantásticos. De que maneira Calogrenante que, presumivelmente, partiu das Ilhas Britânicas, da corte do rei Artur, chegou à Bretanha, no continente, isto não é indicado. Nada ouvimos acerca da travessia do mar, assim também, mais tarde (v. 760 ss.), quando da viagem de Yvain, que, pela sua vez, partiu indubitavelmente de Carduel, no País de Gales, e cuja viagem até o "caminho certo" em Broceliande é descrita de maneira totalmente indefinida e fantástica. Logo que Calogrenante descobre onde está, ele já avista o hospitaleiro castelo. Na sua ponte está o castelão, com o falcão de caça na mão, e o recebe com alegria, que ultrapassa a expressão da simples hospitalidade, e que nos confirma, mais uma vez, que se tratava do "caminho certo": *el il me dist tot maintenant plus de çant fois an un tenant, que beneoite fust la voie, par ou leanz venuz estoie*. A recepção que se segue desenvolve-se segundo o cerimonial cavaleiresco, cujas formas graciosas já parecem ter sido estabelecidas há tempo: o castelão convoca com três golpes sobre uma placa de cobre toda a criadagem, retira-se o cavalo do recém-chegado; aparece uma bela donzela, a filha do castelão. Sua tarefa consiste em livrar o hóspede da sua armadura e em cobri-lo, no seu lugar, com um elegante manto, assim como em fazer com que o tempo passe para ele de modo agradável, fazendo-lhe companhia, sozinho, num belo jardim, até o jantar estar pronto. Depois deste, o castelão conta ao seu hóspede que já faz tempo que ele alberga cavaleiros andantes, que vão em busca de aventuras. Convida-o com ardor a visitar novamente o castelo à sua volta; mas, estranhamente, nada diz da aventura da fonte, não obstante a conhecida, e não obstante saiba que os perigos que ali esperam pelo seu hóspede impedirão, ao que tudo indica, a volta que ele parece prever. Tudo isto parece estar, contudo, na mais perfeita ordem. Pelo menos, não afeta de forma alguma o louvor que Calogrenante e, mais tarde, também Yvain, outorgam à hospitalidade e às virtudes cavaleirescas do castelão. Calogrenante, pois, sai a cavalo de manhã, e só fica sabendo algo acerca da fonte através do satírico vilão. Este, todavia, não sabe o que

seja *aventure* — pois que ele não é cavaleiro — mas conhece as mágicas qualidades da fonte e não cala o que sabe.

Muito evidentemente, encontramos em meio a um mágico conto de fadas. O caminho certo através do bosque espinhoso, o castelo que é como se surgisse do nada, a forma da recepção, a bela senhorinha, o estranho calor do castelão, o sátiro, a fonte mágica — tudo isto é atmosfera feérica. Não menos feéricas do que as indicações espaciais são as indicações temporais. Sete anos calou Calogrenante acerca da sua aventura. Sete é uma cifra mágica, e os sete anos de que se fala no começo da *Canção de Rolando* lhe conferem também uma atmosfera lendária: sete anos, *set ans tuz pleins*, passou o imperador Carlos na Espanha. Só que na *Canção de Rolando* são, realmente, sete anos "inteiros"; são *tuz pleins*, pois serviram ao imperador para subjugar todo o país até o mar, para conquistar todos os seus castelos e cidades, com exceção de Saragoça — durante os sete anos que vão desde a aventura de Calogrenante junto à fonte e o seu relato, nada parece ter acontecido, ou, pelo menos, nós nada ficamos sabendo a respeito. Quando Yvain se dispõe a passar pela mesma aventura, ele ainda encontra tudo na forma como Calogrenante o descreveu: o castelão e sua filha, os touros com o seu gigantesco e horrível pastor, a fonte mágica e o cavaleiro que a defende. Nada mudou, os sete anos passaram sem deixar rastros, tudo está como estava, de maneira exatamente igual ao que sói acontecer nas histórias de fadas. É uma paisagem feèricamente encantada; estamos envolvidos pelo segrédo; ao nosso redor há murmúrios e cochichos. Todos os muitos castelos e palácios, lutas e aventuras dos romances corteses, especialmente dos bretões, são do país dos contos de fadas, pois sempre se nos aparecem como brotados do chão. A sua relação geográfica com a terra conhecida, as suas bases sociológicas e econômicas ficam sem explicação. Mesmo a sua significação moral ou simbólica é só raramente determinável com alguma certeza. Esta aventura junto à fonte mágica tem algum sentido oculto? Pertence, certamente, àquelas que os cavaleiros da corte de Artur devem empreender, mas em nenhum lugar é dada uma motivação moral da justiça da luta contra o cavaleiro da fonte. Em outros episódios dos romances corteses podem ser reconhecidos, às vezes, motivos simbólicos, mitológicos ou religiosos. Assim, a viagem pelo mundo subterrâneo empreendida por Lancelote, o próprio motivo da libertação e da salvação em muitos trechos, e, sobretudo, o motivo da graça cristã na lenda do Graal — só que em caso quase nenhum os significados podem ser estabelecidos com rigor, pelo menos não ainda nos romances corteses propriamente ditos. O segredo, o que brota do chão, ocultando as suas raízes, inacessível a qualquer explicação racional, foi tirado pelo romance cortês da lenda popular bretã, que ele recebeu e pôs a serviço do aperfeiçoamento do ideal cavaleiresco. A *maitière de Bretagne* mostrou-se, evidentemente, como sendo o meio mais apropriado para o desenvolvimento deste ideal — mais apropriado ainda do que, por exemplo, os gêneros

antigos, que entraram em voga quase simultaneamente, mas logo foram deixados para trás.

A auto-representação da cavalaria feudal nas suas formas de vida e nas suas concepções ideais é a intenção própria do romance cortês. Também as formas exteriores de vida são representadas com lazer, e em tais ocasiões, a representação abandona a distância nebulosa da história de fadas, para apresentar imagens totalmente presentes de costumes contemporâneos. Outros episódios dos romances cortesês mostram tais quadros de maneira ainda mais colorida e pormenorizada do que o trecho que escolhemos, só que também nêle é observável o essencial do seu caráter de realidade. O castelão com o falcão, a criadagem chamada com o gongo de cobre, a bela donzela, filha do castelão, que lhe tira a armadura, e lhe veste uma roupa confortável e conversa amavelmente com êle até a hora do jantar — tudo isto são quadros graciosos de um costume já fixado, quase de um ritual, mostrado pela sociedade cortesã na moldura de um estilo de vida bem modelado. A moldura é tão forte e isolante, tão deposta contra as formas de vida de outras camadas sociais, quanto a da *chanson de geste*, só que é muito mais cultivada e mais elegante. As mulheres têm nela um papel importante; desenvolveu-se o distinto confôrto da vida social de uma camada cultural. Aliás, adotou um caráter que ficará sendo por muito tempo uma das características mais singulares do gosto francês: o caráter gracioso, talvez até um pouco demasiado lavrado. A cena com a jovem do castelo — como ela aparece, como êle a olha, o desarmamento, a conversação no Prado — não obstante se trata aqui só de um exemplo pouco elaborado, dá com suficiência a impressão da coqueteria amorosa, graciosa, clara e sorridente, fresca, elegante e ingênua, na qual justamente Chrétien é um dos mestres. Imagens estilísticas desta espécie encontram-se bastante cedo na França — nas *chansons de toile*, e mesmo uma vez na *Canção de Rolando*, na *laisse* que trata de Margariz de Sevilha (v. 955 ss.); mas somente a cultura cortesã as desenvolveu, e especialmente o grande *charme* de Chrétien repousa, em grande parte, sobre seu dom de desenvolver êste tom com a maior variedade. Êste estilo aparece com o seu pleno brilho quando se trata do jôgo amoroso real. Entre as cenas dêste jôgo há, então, um arrazoado antitético acerca do sentimento, aparentemente ingênuo, mas de uma amabilidade extremamente artística. O exemplo mais famoso encontra-se no princípio do *Cligès*, onde é representado o amor nascente entre Alixandre e Soredamors, com a inicial timidez do mútuo esconder-se e a irrupção final do sentimento, numa série de cenas encantadoras e de solilóquios analíticos. O gracioso e o amável dêste estilo, cujo atrativo é a frescura e cujo perigo é o mesquinho, o tôlamente coquetê e o frio, dificilmente pode ser achado em tal grau de pureza na poesia antiga, é uma criação da França medieval. Aliás, êste estilo não se limita somente a episódios amorosos. Todo o quadro que representa os aspectos vitais da sociedade feudal está afinado no mesmo tom, tanto em Chrétien

quanto no romance de aventuras posterior e nas narrativas menores em verso, tanto no século XII, como ainda no século XIII. A sociedade cavaleiresca se apresenta em versos graciosos, amáveis, pintados com extrema fineza e claros como a água. Milhares de pequenos quadros e cenas descrevem-nos os seus costumes, as suas opiniões e o tom do seu comércio social. Nestes quadros há muito brilho, muito tempêro realista, muita fineza psicológica e, também, muito humor. É um mundo muito mais rico, muito mais cheio de variedade, mais pleno do que o mundo dos cantares de gesta, ainda que êle também seja o mundo de somente um estamento. Às vêzes Chrétien parece até quebrar as barreiras sociais, como quando fala da oficina das trezentas donzelas da *Avanture du Chastel de Pesme* (*Yvain*, 510 ss.) ou quando da representação daquela rica cidade, cujos cidadãos (*quemune*) procuram assaltar o castelo onde se encontra Galvão (*Perceval*, 5710 ss.) — mas tais episódios não são senão um colorido cenário para a vida cavaleiresca. O realismo cortês oferece uma imagem viva, muito rica e temperada, de uma única classe; uma classe social que se segrega das outras classes dos seus contemporâneos, fazendo-os aparecer, uma ou outra vez, como cenários coloridos, geralmente cômicos ou grotescos. Portanto, a separação estamental entre, por um lado, o importante, o significativo e o elevado e, pelo outro, o baixo, cômico, grotesco, fica em pé do ponto de vista do conteúdo. Somente a classe feudal tem acesso ao primeiro dêstes campos. Contudo, não é possível falar de uma separação de estilos propriamente dita, enquanto o romance cortês não conhece um “estilo elevado”, isto é, uma diferença de grau na elevação da forma de expressão. O confortável, ágil e elástico octossílabo rimado acomoda-se, sem qualquer esforço, a qualquer objeto e a qualquer afinação do sentimento ou do pensamento. Em geral, também já tinha servido para os mais diversos fins, para anedotas, tão bem quanto para vidas de santos. Nos casos em que trata de assuntos muito sérios ou terríveis, facilmente apresenta, pelo menos para o nosso modo de sentir, algo de ingênuo, infantil, e, de fato, há um valor infantil na frescura com que procura dominar um mundo já tão ricamente diferenciado através de uma linguagem literária tão jovem ainda, apenas carregada de teoria, ainda não liberada da multiplicidade dialética. O problema das altitudes estilísticas torna-se consciente para a língua vulgar só muito mais tarde, só com Dante.

Uma limitação ainda mais forte do que a estamental provém, para o realismo do romance cortês, da sua atmosfera feérica. Ela traz consigo o fato de que todos os quadros vivos e coloridos da realidade contemporânea pareçam brotados do chão, isto é, do chão dos contos de fadas, de tal forma que, como já dissemos, carecem de toda base real-política. As circunstâncias geográficas, econômicas e sociais nas quais repousam, nunca são esclarecidas. Brotam de forma imediata do feérico e do aventureiro. A oficina, tão espantosamente realista, no *Yvain*, que acabei de mencionar, no qual até se fala em condições de

trabalho e em salário, não surgiu, porventura, de condições econômicas concretas, mas do fato de que o jovem rei da Ilha das Virgens, que tinha caído nas mãos de dois irmãos malvados e endiabrados, só conseguira libertar-se deles pela promessa de entregar anualmente trinta de suas virgens para servirem de trabalhadoras forçadas. A atmosfera feérica é o próprio ar que se respira no romance cortês, que não quer exprimir somente as formas exteriores de vida, mas também, e sobretudo, as representações ideais da sociedade feudal de fins do século XII. Assim chegamos ao cerne da sua essência, na medida em que esta se tornou significativa para a história da apreensão literária do real.

Calogrenante sai a cavalo sem incumbência e sem encargo algum. Busca aventuras, quer dizer, encontros perigosos, os quais possa pôr-se à prova. Nada disto existe na *chanson de geste*. Os cavaleiros que nela cavalgam têm um encargo e se encontram num contexto político-histórico. Este contexto está, inegavelmente, simplificado e deformado, mas está conservado na medida em que as personagens que se encontram em ação têm uma função no mundo real, a saber, a defesa do reino de Carlos contra os infiéis, a subjugação e a conversão dos infiéis, e coisas semelhantes. O *ethos* da classe feudal, isto é, o *ethos* bélico, o qual os cavaleiros reconhecem e aceitam, serve para tais fins político-históricos. Calogrenante, ao contrário, não tem nenhuma tarefa político-histórica, tão pouco quanto qualquer outro dos cavaleiros da corte do rei Artur. O *ethos* feudal já não serve a nenhuma função política nem, em geral, a nenhuma realidade prática. Tornou-se absoluto. Já não tem nenhum outro fim afora a sua auto-realização. Desta forma, muda radicalmente. Até a palavra que, na *Canção de Rolando*, aparece mais freqüentemente e com a significação mais geral para designá-lo — *vasselage* — parece sair paulatinamente da moda; Chrétien a emprega no *Erec* só três vezes, no *Cligès* e no *Lancelote* encontra-se só uma vez, e depois não mais aparece. A nova palavra, que ele prefere, é *corteisie*, uma palavra cuja história, importante e longa, fornece interpretação mais integral da representação ideal das classes sociais e do homem na Europa. Na *Canção de Rolando* esta palavra ainda não pode ser encontrada; só o adjetivo *curteis* aparece três vezes, das quais duas com referência a Olivier na combinação *li proz e li curteis*. Evidentemente, *corteisie* chegou à sua significação sintética somente na cultura cortesã, que é chamada assim justamente por isto. Os significados nela expressos, muito modificados e sublimados com referência à *chanson de geste* — refinamento das regras de luta, costumes do trato cortês, o preito às damas — têm todos em mira um ideal pessoal e absoluto; absoluto tanto com referência ao aperfeiçoamento ideal, como também em relação à falta de finalidades terrenas e práticas. O caráter pessoal das virtudes cortesãs não é dado simplesmente por natureza, nem é obtido simplesmente por nascença, no sentido em que a situação prática conferida pelo nascimento dentro de um esta-

mento colocava exigências práticas determinadas, nas quais aquelas virtudes se desenvolviam normalmente de forma espontânea. Agora precisa, além do nascimento, de uma educação para ser implantado, e da provação constante, voluntária e incessantemente renovada para ser conservado. O meio da provação e da verificação é a aventura, *aventure*, uma forma extremamente peculiar e estranha de acontecimento, que foi criada pela cultura cortesã. Certamente já existe muito antes a pintura fantástica dos milagres e dos perigos que esperam aquele que é jogado, para além dos limites do mundo conhecido, a paragens ignotas e longínquas — assim como há imagens e narrações não menos fantásticas acerca dos perigos que, mesmo dentro do mundo geograficamente conhecido, ameaçam o homem pela ação dos deuses, espíritos, demônios e outras forças douradas nas artes mágicas. Também existe, muito antes da cultura cortesã, o herói destemido, que se sobrepõe a tais perigos mediante a força, a virtude, a astúcia e a ajuda divina, tirando também outros da mesma situação. Mas o fato de que toda uma classe social, que está em pleno florescimento contemporâneo, veja a superação de tais perigos como a sua genuína vocação, como a vocação exclusiva, na sua representação ideal — o fato de que as diferentes tradições lendárias, sobretudo a bretã, mas outras também, são por ela recebidas para o fim precípua de criar um mundo cavaleiresco mágico preparado adrede, no qual os encontros e os perigos fantásticos vão ao encontro do cavaleiro, por assim dizer, em série — esta ordenação dos acontecimentos é uma criação original do romance cortês. Não obstante os encontros perigosos, chamados *aventures*, não possuam, absolutamente, base experiencial alguma, não obstante elas não possam ser encaixadas em nenhuma espécie de sistema político existente ou imaginável na prática, não obstante elas apareçam, umas atrás das outras, em longas séries, geralmente sem conexão racional, a gente não se deve deixar levar pelo significado moderno da palavra *aventura*, no sentido de considerá-las simplesmente “fortuitas”: o sôlto, periférico, desordenado, ou como Simmel certa vez disse, o que está fora do sentido em si da existência, que hoje se relaciona com a palavra *aventura*, não é o que se tencionava no romance épico; antes, a provação, através da aventura, é o próprio sentido da existência cavaleiresca ideal. A demonstração do fato de que o mais genuíno do homem cavaleiresco se manifesta na aventura já foi tentada, faz alguns anos, por E. Eberwein, com relação à *Lais de Marie de France* (*Zur Deutung mittelalterlicher Existenz*, Bonn e Köln 1933, pág. 27 ss.). É também possível comprová-lo no romance cortês. Calogrenante procura o caminho certo, e o encontra, como comprovamos acima. É o caminho certo para a aventura, e já esta procura e este achado manifestam-nos como um dos eleitos, como um dos cavaleiros autênticos da Távola Redonda de Artur. Como cavaleiro autêntico e digno da aventura, ele é recebido pelo seu hóspede, que também é cavaleiro, com alegria e bênçãos por causa do achado do caminho certo. Ambos, castelão e hóspede, pertencem a uma comunidade ordenada, na qual se é admitido

mediante uma cerimônia de eleição, e cujos membros estão obrigados a se ajudarem mutuamente. O ofício próprio do castelão, o único sentido do seu domicílio neste lugar, parece ser oferecer hospedagem cavaleiresca aos cavaleiros que por lá passarem em busca de aventura. Mas a ajuda que dá ao hóspede é misteriosa pelo seu calar acêrca daquilo que espera por Calogrenante. Evidentemente, o segrêdo é um dos seus deveres de cavaleiro, em total contraste com o *vilain*, que não cala nada do que sabe. O que seja "aventura", isto êle não entende, pois os costumes cavalheirescos lhe são estranhos. Calogrenante é, portanto, um genuíno cavaleiro, um eleito. Mas há muitos graus de eleição; não é êle quem é capaz de passar pela aventura; sômente Yvain o será. Os graus da eleição e a eleição especial para determinada aventura ficam ainda mais claros no *Lancelote* e no *Perceval*, ainda mais acentuados do que no *Yvain*, mas o motivo pode ser reconhecido em todo lugar onde aparece a poesia cortesã. Com isto, a série de aventuras passa a ocupar a posição de uma determinação do destino, de uma verificação gradativa do estado de eleição. Converte-se, desta forma, na base de uma doutrina do aperfeiçoamento pessoal através de um desenvolvimento impôsto pelo destino, uma doutrina que, mais tarde, atravessou as barreiras sociais da cultura cortesã. É claro que não se deve esquecer o fato de que, simultâneamente com a cultura cortesã, outro movimento chegou a exprimir com rigor e clareza bem maiores os fenômenos da verificação gradativa de um estado de eleição, isto é, a mística victorina e cisterciense. Não estava limitada estamentalmente e não precisava da aventura.

O mundo da provação cavaleiresca é um mundo de aventuras. Êle não contém sômente uma série quase ininterrupta de aventuras, mas também, e sobretudo, nada além do que pertence à aventura. Nada que não seja cenário ou preparação para ela. É um mundo criado e preparado adrede para a provação do cavaleiro. A cena da partida de Calogrenante mostra isto com tôda clareza. Êle cavalga o dia inteiro, e não encontra nada afora o castelo, preparado para recebê-lo; nada é dito acêrca de tôdas as condições e circunstâncias práticas que podem tornar a existência de um tal castelo, totalmente isolado, possível e congruente com a experiência comum. Uma tal idealização leva para muito longe da imitação do real. No romance cortês, cala-se acêrca do funcional, do historicamente verdadeiro sôbre a classe social e, ainda que destas obras possa ser obtida uma pletora de pormenores da história da cultura, referentes aos costumes e, em geral, às formas exteriores de vida, não é possível obter espécie alguma de visão em profundidade da realidade da época, nem no que se refere à classe dos cavaleiros. Quando descrevem a realidade, só descrevem a superfície colorida, e quando não são superficiais, têm outros objetos e outras intenções que não a realidade do tempo. Contudo, contêm uma ética estamental, que, como tal, reivindicava vigência no mundo real terreno, e também a obtinha. Pois possui uma grande magia que, se veja claramente, descansa em duas qualidades que a

distinguem: é absoluta, pairando por sôbre qualquer contingência terrena, e dá a quem a ela se submete o sentimento de pertencer a uma comunidade de eleitos — um círculo de solidariedade separado da massa dos homens (esta expressão é do orientalista Hellmut Ritter). A ética feudal, a representação ideal do cavaleiro perfeito, conseguiu para si, portanto, um efeito muito grande e de vida muito longa. As idéias coerentes com ela, as idéias de valentia, honra, fidelidade, respeito mútuo, nobres costumes e dos serviços devidos às damas encantaram, ainda, homens de culturas muito diferentes. Classes sociais que surgiram mais tarde, ascendendo de origens urbanas e burguesas, retomaram êste ideal, não obstante seja não sômente exclusivo e estamental, mas também totalmente vazio de realidade; tão logo ultrapassa os limites do mero costume no trato social e começa a ocupar-se com os negócios do mundo, torna-se insuficiente e necessita de uma complementação, que, amiúde, está em contraste mais do que penoso com êle mesmo. Mas justamente por estar tão afastado da realidade, êste ideal deixou-se adaptar, como tal, a qualquer espécie de situação, pelo menos enquanto existiram classes dominantes. Assim, o ideal cavalheiresco sobreviveu tôdas as catástrofes que feriram o feudalismo no decorrer dos séculos. Sobreviveu mesmo o *Dom Quixote* de Cervantes, que interpretou o problema da maneira mais perfeita. A primeira saída de Dom Quixote, com a sua chegada vespertina à taverna, que êle toma por um castelo, é uma paródia perfeita da saída de Calogrenante — e justamente pelo fato de Dom Quixote não encontrar um mundo especialmente preparado para a provação cavaleiresca, mas um mundo qualquer, quotidiano, real. Pela descrição pormenorizada das circunstâncias da vida do seu herói, Cervantes assinalou de maneira muito nítida, já no princípio da sua obra, a localização da raiz da confusão de Dom Quixote: é a vítima de uma estratificação social; pertence a uma classe carente de função. Pertence a esta classe, não pode se livrar dela, mas não tem, como mero membro de uma classe, sem riqueza e sem ligações nos altos círculos, espécie alguma de atividade ou de tarefa. Sente que sua vida escorre sem sentido, como se fôsse um aleijado. Sômente sôbre um ser humano como êle, que vivia de maneira pouco diferente da de um camponês, mas possui uma certa cultura e não pode nem deve trabalhar como tal, os romances de cavalaria poderiam ter tido um efeito tão enleante. A sua saída é uma fuga de uma situação insuportável, suportada durante demasiado tempo. Quer obter à fôrça a função condigna com o seu estamento. Evidentemente, a situação, três séculos e meio antes, na França, é muito diferente. A cavalaria feudal ainda tem importância decisiva no campo militar; o desenvolvimento da burguesia urbana é do absolutismo, que organizaria um sentimento centralizante, estão ainda nos seus primórdios. Mas se, realmente, Calogrenante tivesse saído da forma como o narra, já então se teria defrontado com coisas muito diferentes daquelas que relata. Na segunda ou na terceira cruzada, no mundo de Henrique II, Luís VII ou Filipe-Augusto, as coisas se davam de maneira muito dife-

rente daquela do romance cortês. Este não é realidade modelada poeticamente, mas é um esquivar-se para o fantástico. Bem no princípio, em plena florescência da sua cultura, esta classe dominante dotou-se de um *ethos* e de um ideal que encobria a sua verdadeira função, narrando a sua própria existência de forma extra-histórica, livre de função, como uma criação estética absoluta. Certamente há uma explicação para tal fenômeno na borbulhante força imaginativa e no ímpeto que espontaneamente se eleva do real para o absoluto neste grande século. Mas esta explicação é demasiado geral para ser suficiente, sobretudo porque a épica cortesã não mostra somente a aventura e a idealização absoluta, mas também os costumes graciosos e o pomposo cerimonial. Não parece aventurado supor que a longa crise funcional da classe feudal já se fizesse sentir então — já nos tempos do auge da poesia cortesã. Chrétien de Troyes, que viveu primeiramente na Champanha, onde, justamente no seu tempo, as feiras comerciais ganharam importância primordial na Europa, e mais tarde em Flandres, cuja burguesia, antes do que em qualquer outro lugar ao Norte dos Alpes, atingiu importância econômica e política, já devia ter sentido que a classe feudal não mais era a única classe dominante.

A ampla e duradoura difusão do romance cortês cavaleiresco exerceu sobre o realismo literário uma influência importante, uma influência de caráter limitativo, mesmo antes de que a doutrina antiga das diferentes altitudes do estilo tivesse um efeito na mesma direção limitativa. Finalmente, ambas se reuniram na idéia do que seria estilo elevado, que foi se formando paulatinamente durante o Renascimento. Deveremos voltar a isto mais adiante. Aqui só falaremos, ainda, sobre aquelas influências que impediram a apreensão total da realidade empírica e que são características do ideal cavalheiresco. Trata-se, com isto, como já foi mencionado anteriormente, não ainda de elementos estilísticos, no sentido mais restrito. A epopéia cortesã não chegou ainda a criar um estilo elevado da linguagem poética; ao contrário, não aproveitou os elementos do sublime que jaziam na forma paratática da epopéia heróica; o seu estilo é mais confortavelmente narrativo do que sublime, é utilizável para qualquer conteúdo. As tendências para uma separação dos estilos de linguagem, que somente mais tarde começaram a surgir, recorrem totalmente às influências da Antiguidade, e não às influências cortesãs e cavaleirescas. Tanto mais fortes são as limitações de conteúdo.

São de ordem estamental. Somente as pessoas cavaleirescas-cortesãs são dignas da aventura e, portanto, só a elas podem acontecer coisas sérias e importantes. Quem não pertence a esta classe só pode aparecer como parte do cenário, e isto, exercendo uma função cômica, grotesca ou desprezível. Nem na Antiguidade, nem na epopéia heróica medieval anterior esta situação aparece com tanta evidência como aqui, onde se trata de uma segregação e de uma disciplina conscientes, dentro de uma comunidade de classe solidária. Ora, nos tempos posteriores, muito

cedo apareceram tendências que queriam criar tais comunidades solidárias não com base na origem, mas com base nas qualidades pessoais, na nobreza de modos e costumes. Um começo disto já se encontra nas obras mais importantes da própria épica cortesã, que apresentam uma imagem muito interiorizada e muito baseada na eleição e na formação pessoal do homem cavaleiresco. Mais tarde, quando camadas culturais de origem urbana, especialmente na Itália, adotaram e transformaram o ideal cortês, a idéia do ser nobre tornou-se cada vez mais pessoal, e, como tal, foi muitas vezes contraposta polêmicamente ao conceito de aristocracia baseado somente na origem. Com isto, porém, ela não se tornou menos exclusiva; guardou sempre o caráter de uma camada de eleitos, às vezes até o de uma organização secreta. Motivos estamentais, místicos, políticos, sociais, educativos, entrelaçaram-se, então, da maneira mais variada. Mas, sobretudo, a interiorização não trouxe, de modo algum, uma aproximação com a realidade terrena, antes pelo contrário; o fato de os contatos com a realidade se tornarem cada vez mais fictícios e cada vez mais carentes de função foi condicionado, em parte, justamente pela interiorização do ideal cavalheiresco. Este caráter fictício e carente de função que, como esperamos ter demonstrado com suficiente clareza, já estava contido desde o princípio no ideal cortês, condiciona a sua relação com a realidade. Da cultura cortesã resulta a idéia, longamente vigente na Europa, de que o nobre, o grande e o importante nada têm a procurar na realidade comum — uma convicção muito mais patética e muito mais arrebatadora do que as antigas formas de afastamento do real, tais como as que oferece a ética estoica. É claro que existe uma forma antiga de afastamento do real, que é muito mais arrebatadora, isto é, o platonismo. Tentou-se repetidas vezes demonstrar que houve tendências platônicas que coadjuvaram na formação do ideal cortês. Em tempos posteriores, o ideal cortês e o platonismo complementaram-se brilhantemente — o *Cortegiano* do Conde Castiglione é certamente o melhor exemplo disto. Mas esta forma especial de afastamento da realidade, que a cultura cortesã criou, com a construção de um mundo fictício da provação estamental ou da provação estamental-pessoal, é uma criação total e integralmente, peculiarmente medieval, apesar do resplendor platônico que a cobre.

Com tudo isto relaciona-se a peculiar escolha de objetos encontrada pela épica cortesã, uma escolha que exerceu sobre a poesia européia, durante longo tempo, uma influência determinante. Há só dois que são considerados dignos de um cavaleiro: feitos de armas e amor. Ariosto, que construiu deste mundo fictício um mundo de alegre ficção, exprimiu isto integralmente nos seus primeiros versos:

Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,
Le cortesie, l'audaci imprese io canto...

Outras coisas, afora feitos de armas e amor, nem podem acontecer no mundo cortesão, e mesmo estas duas são de uma espécie tôda peculiar — não são acontecimentos ou sentimentos que possam, também, faltar, de tempos em tempos. Ao contrário, estão ligadas constantemente com a pessoa do cavaleiro perfeito, fazem parte da sua definição, de modo que êle não pode estar nem um instante sem aventuras de armas e nem um instante sem complicações amorosas — se o fizesse, perder-se-ia a si mesmo e não mais seria um cavaleiro. Novamente é a versão jocosa ou a paródia, Ariosto ou Cervantes, a que melhor interpreta esta forma de vida fictícia. Sôbre os feitos de armas nada tenho a acrescentar — o leitor entenderá que, seguindo o modêlo de Ariosto, escolho estas palavras, e não guerra, pois se trata de feitos realizados a torto e a direito, que não entram em nenhum contexto político-funcional. Acêrca do amor cortês, que é um dos temas mais discutidos da história da literatura medieval, só preciso acrescentar, também, o que é indispensável para o meu objetivo. Antes de mais nada é preciso lembrar-se que a forma por assim dizer clássica, na qual se pensa tão logo se fala em amor cortês — a amada como senhora, cujos favores o cavaleiro quer ganhar através de feitos heróicos e da dedicação total, escravizada — não é a única forma de amor que aparece no tempo do florescimento da épica cortesã, nem é a que predomina. Pense-se tão sômente em Tristão e Isolda, em Erec e Enida, em Alixandre e Soredamors, em Perceval e Brancaflor, em Aucassino e Nicoleta — nenhum dêstes casais, escolhidos entre os mais famosos pares amorosos, encaixa perfeitamente no esquema conhecido, e alguns não encaixam de jeito nenhum. De fato, a épica cortesã apresenta sobretudo uma pletera de histórias de amor, muito diferentes, extremamente concretas e permeadas de realidade; elas fazem com que o leitor chegue, às vêzes, a esquecer totalmente o fictício do mundo em que se desenvolvem. O esquema platonizante da senhora inatingível, inútilmente cortejada, que inspira o herói à distância, que tem sua origem na lírica provençal e se aperfeiçoou no estilo nôvo italiano, não predomina, em primeiro lugar, na épica cortesã. Também a descrição do estado amoroso, as conversações entre os namorados, a descrição da sua beleza e tudo o mais que pertence ao emolduramento dos episódios amorosos, apresenta, sobretudo em Chrétien de Troyes, grande arte gracioso-sensual, mas dificilmente galanteria hiperbólica. Esta necessidade de uma outra altitude estilística que não aquela oferecida pela épica cortesã. O fictício e o irreal das histórias amorosas está ainda dificilmente nelas mesmas; está muito mais na sua função dentro da estrutura geral do poema. Já no romance cortês, o amor é muito freqüentemente o motivo imediato dos feitos heróicos. Isto estava bem à mão, à falta total de uma motivação prática da ação devido a circunstâncias político-históricas; o amor, como parte essencial e obrigatória da perfeição cavaleiresca, serve como sucedâneo para outras possibilidades de motivação, aqui ausentes. Com isto, a ordenação fictícia dos acontecimentos, na qual os feitos mais importantes geralmente

acontecem à procura do favor de uma dama, já está dada em suas linhas básicas. Ao mesmo tempo também, está dada a elevação de classe do amor como objeto poético, que se tornou tão significativa para a poesia européia. A poesia antiga só lhe conferia, em geral, dignidade média; nem nas tragédias nem nas grandes epopéias o amor predomina como objeto. A sua posição central da cultura cortesã foi modelar para o estilo elevado das línguas européias vulgares, que ia se formando paulatinamente. O amor tornou-se um objeto do estilo elevado (como Dante o comprova no seu *De Vulgari Eloquentia* II 2) e foi amiúde o objeto mais importante do mesmo. Com isto ia, de mãos dadas, um processo de sublimação do amor, que leva à mística ou à galanteria; e, em ambos os casos, leva para muito longe da realidade concreta do mundo. Para a sublimação do amor, os provençais e o nôvo estilo italiano contribuíram de maneira mais decisiva do que a épica cortesã, mas também esta tem parte importante na elevação de categoria do amor, enquanto o introduziu no campo do heróico-estamental e o fundiu com o mesmo.

Assim fica, como resultado da nossa interpretação e das considerações que a ela se juntaram, a conclusão de que a cultura cortesã foi decididamente desfavorável para o desenvolvimento de uma arte literária que abarcasse a realidade em tôda sua amplitude e profundidade. Viviam, porém, nos séculos XII e XIII, outras fôrças que foram capazes de alimentar tal desenvolvimento.

Adão e Eva

7

... Adam vero veniet ad Evam, moleste ferens quod cum ea locutus sit Diabolus, et dicet ei:

Di moi, muiller, que te querroit
Li mal Satan? que te voleit?
EVA: Il me parla de nostre honor.
280 ADAM: Ne creire ja le traïtor!
Il est traître, bien le sai.
EVA: Et tu coment?
ADAM: Car l'esaiai!
EVA: De ço que chalt me del veer?
Il te fera changer saver.
ADAM: Nel fera pas, car nel crerai
De nule rien tant que l'asai.
Nel laisser mais venir sor toi
Car il est mult de pute foi.
Il volt traïr ja son seignor,
290 E soi poser al des halzor.
Tel paltonier qui ço ad fait
Ne voil ver vus ait nul retrait.

Tunc serpens artificiose compositus ascendet juxta stipitem arboris vetite. Cui Eva propius adhibebit aurem, quasi ipsius ascultans consilium. Dehinc accipiet Eva pomum, porriget Ade. Ipse vero nondum eum accipiet, et Eva dicet ei:

Manjue, Adam, ne sez que est:
Pernum ço bien que nus est prest.
ADAM: Est il tant bon?

EVA: Tu le saveras;
Nel poez saver sin gusteras.
ADAM: J'en duit!
EVA: Fai le!
ADAM: Nen frai pas.
EVA: Del demorer fai tu que las.
ADAM: Et jo le prendrai.
EVA: Manjue, ten!
300 Par ço saveras e mal e bien.
Jo en manjerai premirement.
ADAM: E jo après.
EVA: Seurement.

Tunc commedet Eva partem pomi, et dicet Ade:

Gusté en ai. Deus! quele savor!
Unc ne tastai d'itel dolçor,
D'itel savor est ceste pome!
ADAM: De quel?
EVA: D'itel nen gusta home.
Or sunt mes oil tant cler veant,
Jo simple Deu le tuit puissant.
Quunque fu, quunque doit estre
310 Sai jo trestut, bien en sui maistre.
Manjue, Adam, ne faz demore;
Tu le prendras en mult bon'ore.

Tunc accipiet Adam pomum de manu Eve, dicens:

Jo f'en crerrai, tu es ma per.
EVA: Manjue, nem poez doter.

Tunc commedat Adam partem pomi ...

*

Adão deve então dirigir-se a Eva, preocupado porque o diabo falou com ela e deve dizer-lhe:

Dizei-me, mulher, o que procurava o malvado Satanás junto a ti? O que queria de ti?
EVA: Falou-me do nosso proveito.
ADÃO: Não acredites no traidor! Ele é um traidor, bem o sei.
EVA: Como o sabes?
ADÃO: Porque o experimentei!
EVA: Por que deveria isso impedir-me de vê-lo? Também a ti ele fará mudar de saber.
ADÃO: Não o conseguirá, porque não acreditarei nele sem provas. Não deixes mais que ele se aproxime de ti, pois é um sujeito muito malvado. Já quis traír o seu senhor e pôr-se

a si mesmo na sua altura. Não quero que um tal patife tenha qualquer coisa a ver contigo!

Aqui, uma serpente hábilmente construída deve subir pelo tronco da árvore. Eva deve aproximar o seu ouvido da serpente, como se ouvisse o seu conselho; depois deverá pegar a maçã e oferecê-la a Adão. Este não deverá querer pegá-la a princípio, e Eva deverá dizer-lhe:

Come, Adão, tu não sabes o que é isto! Peguemos êste bem que nos é dado.

ADÃO: É tão bom?

EVA: Logo o saberás! Não podes sabê-lo sem experimentar.

ADÃO: Tenho mêdo de fazê-lo!

EVA: Fá-lo!

ADÃO: Não o farei!

EVA: Que hesitação covarde é essa!

ADÃO: Então a pegarei.

EVA: Come, pega! Assim reconhecerás o bem e o mal. Eu comerei primeiro.

ADÃO: E eu depois.

EVA: Naturalmente.

Aqui Eva deverá comer um pedaço da maçã e dizer a Adão: Experimentei. Deus, que sabor! Nunca comi algo tão doce. Que sabor tem esta maçã!

ADÃO: Que sabor?

EVA: Um sabor que nunca homem algum experimentou. Agora os meus olhos tornaram-se tão claros, que eu me sinto como Deus todo-poderoso. Tudo o que foi, tudo o que será, tudo o sei, e sou seu senhor. Come, Adão, não hesites, pegá-la-ás em boa hora.

Aqui Adão deverá pegar a maçã da mão de Eva, e dizer: Crerei o que dizes, tu és meu par.

EVA: Come, não temas.

Aqui Adão deverá comer um pedaço da maçã...

*

Êste diálogo pertence ao *Mystère d'Adam*, uma peça natalina de fins do século XII, que foi conservada num único manuscrito. Dos tempos primitivos do drama litúrgico, ou surgido da liturgia, muito pouco ficou conservado, e dêste pouco, o *Mystère d'Adam* é uma das peças mais antigas em língua vulgar. O pecado original, que nela ocupa o maior espaço (depois ainda é apresentado o assassinato de Abel e a procissão dos profetas que anunciam a chegada de Cristo), começa com uma tentativa infrutuosa do diabo de seduzir Adão. Após isto, o diabo dirige-se a Eva, com a qual tem melhor sorte; sai correndo, para o inferno, mas é visto, ainda, por Adão. Após seu desaparecimento começa a cena transcrita. Uma cena assim dialogada não existe no *Gênesis*, assim como também não existe uma tentativa anterior do diabo de seduzir Adão. Em forma de diálogo, no *Gênesis*, aparece sòmente a conversação entre Eva e a ser-

penite, que, segundo uma tradição muito antiga, é idêntica ao diabo (cf. *Apoc.* 12,9). A continuação é puramente informativa: *vidit igitur mulier quod bonum esset lignum ad vescendum, et pulchrum oculis, aspectuque delectabile; et tulit de fructu illius, et comedit; deditque viro suo, qui comedit.* Destas últimas palavras surgiu a nossa cena.

Ela decompõe-se em duas partes, uma primeira, que contém uma conversação entre Adão e Eva a respeito da desejabilidade do trato com o diabo, durante a qual a maçã ainda não é mencionada, e uma segunda, durante a qual Eva tira a maçã da árvore e seduz Adão a comê-la. As duas partes estão separadas entre si pela intervenção da serpente, da *serpens artificiose compositus*, que sussurra algo no ouvido de Eva. O que ela sussurra não é pronunciado, mas nós podemos imaginá-lo, pois imediatamente depois Eva pega a maçã, oferece-a ao reticente Adão e diz aquilo que será o seu motivo principal, sempre repetido: *Manje, Adam!* Ela interrompe, portanto, a primeira conversação, acêrca do trato com o diabo, inacabada, não responde à última fala de Adão, mas cria uma situação inteiramente nova, um fato consumado, que deve ter um efeito tanto mais surpreendente sôbre Adão, uma vez que, até então, êles nunca tinham falado acêrca da maçã. Evidentemente, isto acontece a conselho da serpente, e isto explica a intervenção da mesma nesse preciso instante: pois não mais seria necessário ganhar Eva para si e para os seus planos. Isso já acontecera na cena anterior, entre Eva e o diabo, que terminara com a decisão de Eva de comer a maçã e de oferecê-la a Adão. A intervenção da serpente, no meio da conversação entre Adão e Eva, só pode ter a finalidade de indicar a Eva as regras de comportamento necessárias para êsse instante: isto é, interromper a conversação, inútil e perigosa, do ponto de vista do diabo e passar logo aos atos. Para o diabo e para o seu plano, a conversação é inútil e perigosa justamente porque, evidentemente, não está levando ao convencimento de Adão e porque existe até mesmo o perigo de que Eva possa voltar a duvidar.

Observemos, agora, a primeira parte da cena, a conversação sôbre a desejabilidade do trato com o diabo. Adão pede contas de sua mulher, da mesma forma que o poderia ter feito um camponês ou um burguês francês que, ao voltar ao lar, visse algo que não lhe agradasse: sua mulher conversando com um sujeito, com o qual êle já havia tido más experiências, e com quem não quer ter nada a ver. Mulher, *muiller*, êle diz, o que é que êsse aí queria de você? O que é que êle tem a ver com você? Eva dá uma resposta, que deveria impressioná-lo: "Êle nos falou do nosso interesse, do nosso proveito!" (pois "interesse, proveito", deve ser, aqui, o sentido de *honor*; já na *chanson de geste* esta palavra tem um sentido fortemente material). "Não acredites nêle, diz Adão com energia, êle é um traidor, eu sei disso muito bem." É claro que também Eva sabe disso muito bem, mas ela não chegou a ter consciência de que isso fôsse traição; ela não possui uma consciência moral, como a de Adão,

mas tem uma curiosidade ingênua, infantilmente valente, brincaçamente pecadora. A clara classificação e condenação que Adão faz do diabo e das suas propostas coloca Eva numa situação embaraçosa, e ela se safá mediante uma pergunta insincera, entre desavergonhada e embaraçada, igual à que foi feita milhares de vezes, em situações semelhantes, por pessoas infantis, saltitantes, prêsas aos instintos: "Como é que tu sabes disso?" A pergunta não lhe serve de nada; Adão sabe muito bem quão certo êle está: "Eu o sei pela minha própria experiência!" Estas palavras não podem ser ditas por Eva, como foi suposto recentemente por um crítico de textos (ainda voltaremos a êste ponto), pois sômente Adão teve conscientemente a experiência em questão. É o tom *dêle* que ressoa na enérgica réplica. Eva, ao contrário, não interpretou a sua conversa com o diabo, de maneira alguma, como uma experiência da sua traição; a sua brincalhona curiosidade não apreendeu o problema moral. Também agora ela não o compreendeu, pois não quer compreendê-lo; faz tempo, já, que está decidida a experimentar uma vez o outro partido, o partido do diabo. Mas sente que não pode contradizer sêriamente Adão, quando êle diz que o diabo é um traidor; ela não continua, portanto, pelo caminho que iniciara com a pergunta "Como é que tu sabes", mas se arrisca, entre insolente e temerosa, a apresentar um pouco dos seus verdadeiros pensamentos: "Por que isso deveria impedir-me de vê-lo? Também a ti êle levará a pensar de outro modo!" (*changer saver* refere-se ao *bien le sai*, o conhecimento da traição do diabo que só Adão tem). Com isto, porém, ela errou totalmente o alvo, pois agora Adão está sêriamente zangado: "Isto êle não conseguirá, pois nunca acreditarei numa só das suas palavras!" E com a autoridade de um homem que se sente senhor da sua casa e que sabe que, objetivamente, tem tóda razão, justificando claramente a sua posição, proíbe a Eva todo trato com o diabo ("com um patife, que fêz tais coisas, não podes ter trato algum"); com a lembrança do papel que Deus lhe conferiu perante a mulher: *Tu la gouverne par raison* (v. 21). Neste momento o diabo acha que os seus negócios vão mal, e decide intervir.

Comentei extensamente êste trecho porque o texto do manuscrito, no que se refere à divisão das palavras entre os dois interlocutores, entrou numa certa desordem; e também porque S. Etienne (*Romania* 1922, p. 592-595) propôs uma certa leitura para os versos 280-287, que também foi seguida pela edição de Chamard (Paris 1925), e que não me convence. É assim:

280 ADAM: Ne croire le traïtor!
Il est traître.

EVA: Bien le sai.

ADAM: E tu coment?

EVA: Car l'asaiai.
De ço que chalt me del veer?

ADAM: Il te ferra changer saver.

EVA: Nel fera pas, car nel crerai
De nule rien que l'asai.

ADAM: Nel laisser mais ...

Isto parece-me impossível; o tom tão diferente das duas personagens fica totalmente misturado; nem Eva pode dizer: *bien le sai*, nem Adão pode perguntar como é que ela o sabe, nem Eva pode referir-se à experiência; e a supressão da enérgica resposta de Adão, "O diabo jamais conseguirá fazê-lo", do meio da conversa, interpretando-a como uma afirmação apaziguadora de Eva diante das dúvidas de Adão, parece-me totalmente errada. Como justificação da sua versão, Etienne diz que a resposta de Eva: *De ço que chalt me del veer* a uma frase anteriormente dita por Adão, "eu o sei por experiência própria" (como o entendiam os editôres anteriores, e também eu) seria "*d'une maladresse inconcevable*". Dessa forma Eva admitiria, perante Adão, estar em conluio com o diabo; *ayant ainsi convaincu Adam de sa complicité avec le tentateur elle réussirait dès la scène suivante à le persuader d'accepter d'elle ce qu'il avait refusé de son compère!* Isto seria totalmente inverossímil. Também seria inverossímil que Eva dissesse: Satanás já te fará pensar de outra maneira — pois *Satan n'intervient plus!* Pois não é Eva que seduz Adão? Etienne entende que Eva seja, portanto, uma pessoa muito hábil e diplomática, cuja meta seria acalmar Adão e fazê-lo esquecer Satanás, contra o qual êle nutre um preconceito; ou dar-lhe a entender, pelo menos, que ela não confia cegamente em Satanás, mas quer esperar, para ver se as suas promessas se cumprem.

Deixando totalmente de lado o fato de que tais manifestações dificilmente podem ser apropriadas para acalmar Adão — deixando totalmente de lado, também, que a circunstância de o diabo não mais aparecer, nada fala contra a observação de Eva, de que êle fará mudar Adão de opinião — deixando totalmente de lado êstes pequeninos defeitos — a versão de Etienne mostra que êle não compreendeu a importância da intervenção da serpente, nem a tremenda agitação de Adão pelo cumprimento do seu conselho (isto é, tirar a maçã da árvore) — por mais que estas duas circunstâncias constituam a chave da cena tóda. Por que intervém a serpente? Porque sente que, do jeito que as coisas estavam indo, a sua causa não vai para a frente. Na realidade, Eva é pouco hábil, muito pouco hábil, ainda que esta falta de habilidade não seja, de forma alguma, difícil de compreender; pois sem a ajuda do diabo ela é, apesar de curiosa-pecadora, fraca, dirigível pelo seu marido, muito inferior a êle — assim como Deus a criou, da costela do homem. Expressamente êle ordenou a Adão que a dirigisse, e a Eva, que o servisse e obedecesse. Eva é, diante dêle, medrosa, submissa, acanhada; ela sente que não pode enfrentar a sua vontade clara, sensata e máscula. Sômente através da serpente a situação muda; ela inverte a ordem estabelecida por Deus, faz da mulher o senhor do homem e leva, desta forma, os dois à perdição.

Ela consegue tudo isto, aconselhando Eva a abandonar a discussão teórica e a colocar Adão perante um fato consumado e totalmente inesperado para êle. Já antes, quando o diabo falava com Eva, êle lhe havia dado a regra de comportamento: *primes le pren, Adam le done!* Esta regra é o que a serpente lembra a Eva. Adão não deve ser atacado no ponto em que é forte, mas no seu ponto fraco. Êle é um bom homem, um camponês ou burguês francês. No andamento normal da vida, êle é de confiança e seguro de si; êle sabe o que deve fazer e deixar de fazer. Deus ordenou-lhe isto claramente, e a sua decisão descansa nesta segurança, que o guarda de complicações imprevisíveis. Êle também sabe que domina a sua mulher; êle não teme os seus ocasionais caprichos, que lhe parecem infantis e carentes de perigo. De repente, acontece uma coisa inaudita, que estremece todo o seu modo de vida. A mulher, que até há pouco tagarelava de modo tão infantilmente inconsciente, tão insensata e saltitante, que êle acaba de repreender com umas poucas palavras sérias, para as quais não houve resposta, manifesta, súbitamente, uma vontade própria, totalmente independente da sua; manifesta-a numa ação, que se lhe apresenta como monstruosa; ela arranca a maçã da árvore, como se fôsse a ação mais fácil e natural do mundo, e insta-o, com a sua quádrupla repetição: *manjue, Adam!* O horror rejeitante, expresso pela observação latina, destinada à direção, "*Ipse autem nondum eum accipiet*", não pode ser apresentado de forma suficientemente forte. Mas já não há a tranqüila segurança de antes. O estremecimento é demasiado forte para êle; os papéis estão trocados; Eva domina a situação. As poucas palavras, entrecortadas, que Adão ainda fala, mostram-no totalmente perturbado. Êle vacila entre o medo e o desejo — não prôpriamente desejo pela maçã, mas por auto-afirmação: será que êle, como homem, deverá ter medo diante de uma coisa que a mulher conseguiu levar a cabo? E quando, finalmente, êle vence o seu medo e pega a maçã, age com um gesto extremamente emocionante: o que sua mulher faz, êle também fará, nela êle quer confiar: *jo t'en crerai, tu es ma per; perniciose misericors*, como certa vez definiu Bernardo de Clairvaux (PL 183, 460). Observe-se, aqui, como é errada a formulação de Etienne quando êle se surpreende com o fato de que Eva, que está de acôrdo com o diabo, consiga seduzir Adão, embora o próprio diabo não o tivesse conseguido — só ela poderia consegui-lo (com ajuda do diabo), pois só ela está unida a Adão de uma forma tão especial que os seus atos produzem efeitos espontâneos nêle e o estremece; ela é *sa per*, o diabo não o é — deixando totalmente de lado o fato de que faz parte da sedução o fato consumado da maçã ter sido arrancada e oferecida a Adão; e êste fato só poderia ter acontecido através de um homem, não do diabo. Enquanto, pois, na segunda parte da cena Adão parece estar perturbado e ter perdido o sangue frio, Eva está, como se diz na linguagem esportiva, em ótima forma; o diabo lhe ensinou de que modo pode dominar o seu marido, em que ponto é superior a êle: na irreflexão dos atos, na falta de um sentido moral pró-

prio, de tal forma que ela ultrapassa os limites fixados com a audácia da minoridade, tão logo o homem não mais a tem sob sua férula, *en sa discipline* (v. 36). Assim, ela se apresenta sedutora, com a maçã na mão, e brinca com Adão, confuso, desconcertado; cheia de instâncias e promessas, rindo do seu medo, ela o leva cada vez mais longe, e, finalmente, tem uma idéia genial: ela comerá primeiro! Ela o faz, realmente, e quando, então, ela torna a se dirigir a êle, louvando o gôsto e o efeito da fruta e dizendo: *manjue, Adam* — aí, então, êle não pode retroceder; pega a maçã com as palavras comoventes que acima citamos; novamente ela diz, pela última vez: come, não tenhas medo — e então a coisa está feita.

O acontecimento que aqui nos é apresentado de forma dramática, é o ponto de partida do drama cristão da salvação; portanto, para o poeta e para os seus ouvintes, um objeto da mais elevada importância e da maior sublimidade. Só o objetivo da representação é popular: o acontecimento antiquíssimo, sublime, deve tornar-se presente, deve transformar-se num acontecimento presente, possível em qualquer tempo, concebível por qualquer ouvinte e familiar a todos; deve penetrar fundamente na vida e no sentimento de qualquer francês contemporâneo. Adão fala e age de maneira que em nada se diferencia daquela que qualquer ouvinte está acostumado a ver em sua casa ou na casa do seu vizinho; as coisas não se dariam de forma diferente em qualquer casa burguesa ou camponesa, se qualquer homem limitadamente probo fôsse levado pela sua mulher, frívola e orgulhosa, seduzida pelas promessas de um embusteiro, a cometer uma ação tôla e comprometedora. A conversação entre Adão e Eva, esta primeira conversação histórico-universal entre homem e mulher, converte-se num acontecimento da realidade mais simples e quotidiana; converte-se, por mais sublime que seja, num acontecimento de estilo simples e baixo.

Na antiga teoria, o estilo de linguagem elevado e sublime chamava-se *sermo gravis* ou *sublimis*; o baixo, *sermo remissus* ou *humilis*; ambos deviam permanecer severamente separados. No cristianismo, ao contrário, as duas coisas estão fundidas desde o princípio, especialmente na encarnação e na paixão de Cristo, nas quais são tornadas realidade e são unidas, tanto a *sublimitas* quanto a *humilitas*, ambas, no mais alto grau.

Êste é um motivo cristão muito antigo, e renasce na literatura teológica, e sobretudo, mística, do século XII para uma nova vida; é freqüentemente encontrável em Bernardo de Clairvaux ou nos victorinos, sendo que, tanto *humilitas* quanto *sublimitas* aparecem amiúde em contraste antitético, tanto em relação a Cristo quanto de forma absoluta. *Humilitas virtutum magistra, singularis filia summi regis* (assim diz Bernardo, *Epist.* CDLXIX, 2, PL 182, 674), *a summo coelo cum coelorum domino descendens. . . Sola est humilitas quae virtutes beatifica et perennat, quae vim facit regno coelorum, quae dominum majestatis humilavit usque ad mortem, mortem ad crucis. Verbum enim Dei in sublimi constitutum ut ad nos descenderet, prior humi-*

litas invitavit. Também nos seus sermões aparece o contraste *humilitas-sublimitas* uma e outra vez; tanto para a encarnação de Jesus, quando êle diz com referência a Lucas 3, 23 (“e era tido por filho de José”): *O humilitas virtus Christi! o humilitatis sublimitas! quantum confundis superbiam nostrae vanitatis!* (*In epiph. Domini sermo*, 1, 7; PL 183, 146) — quanto também para a paixão e aparição de Cristo como um todo, como objeto de imitação: *Propterea, dilectissimi, perseverate in disciplina quam suscepistis, ut per humilitatem ad sublimitatem ascendatis, quia haec est via et non est alia praeter ipsam. Qui aliter vadit, cadit potius quam ascendit, quia sola est humilitas quae exaltat, sola quae ducit ad vitam. Christus enim, cum per naturam divinitatis non haberet quo cresceret vel ascenderet, quia ultra deum nihil est, per descensum quomodo cresceret invenit, veniens incarnari, pati, mori, ne moreremur in aeternum ...* (*In ascens. Dom.* 2,6; PL 183, 304). O trecho mais belo, e mais característico para o estilo da mística de Bernardo deveria ser o seguinte, do comentário ao cântico de Salomão: *O humilitas, o sublimitas! Et tabernaculum Cedar, et sanctuarium Dei; et terrenum habitaculum, et coeleste palatium; et domus lutea, et aula regia; et corpus mortis, et templum lucis; et despectio denique superbis, et sponsa Christi. Nigra est, sed formosa, filiae Jerusalem: quam etsi labor et dolor longi exilii decolorat, species tamen coelestis exornat, exornant pelles Salomonis. Si horretis nigram, miremini et formosam; si despicitis humilem, sublimem suspicite. Hoc ipsum quam cautum, quam plenum consilii, plenum discretionis et congruentiae est, quod in sponsa dejectio ista, et ista celsitudo secundum tempus quidem eo moderamine sibe pariter contemperantur, ut inter mundi huius varietates et sublimitas erigat humilem, ne deficiat in adversis; et sublimem humilitas reprimat, ne evanescat in prosperis? Pulchre omnino ambae res, cum ad invicem contrariae sint, sponsae tamen pariter cooperantur in bonum, subserviunt in salutem.*

Êstes importantes trechos tratam da coisa em si, não da sua representação literária; *sublimitas* e *humilitas* são, aqui, sempre categorias ético-teológicas, não estético-estilísticas; mas também neste último sentido, no sentido estilístico, a fusão antitética das duas já foi salientada como peculiaridade das Sagradas Escrituras no tempo dos pais da Igreja, especialmente com Agostinho. Partia-se, para tanto, de um trecho das Escrituras, que diz que Deus as ocultou do sábio e do inteligente e as revelou aos pequeninos (Mateus 11,25; Lucas 10,25), assim como do fato de que Cristo não elegeu como seus primeiros apóstolos homens de elevada posição e cultura, mas pescadores e publicanos e outros homens humildes semelhantes (cf. também I Coríntios, 1, 26 ss.); e a questão estilística ganhou em atualidade quando, durante a expansão do cristianismo, as Sagradas Escrituras e, em geral, a literatura cristã, enfrentaram a crítica estética dos pagãos altamente instruídos. Êstes espantavam-se diante da idéia de que escritos que, segundo o seu juízo, estavam redigidos numa língua impossível, inculta e sem qualquer conhe-

cimento das categorias estilísticas, contivessem a mais elevada das verdades. Esta crítica não teve pouco êxito, na medida em que os pais da Igreja se preocuparam, muito mais do que os escritos cristãos primitivos, em assemelhar-se à tradição estilística antiga. Ao mesmo tempo, porém, esta crítica abriu, também, os seus olhos para a verdadeira e peculiar grandeza das Sagradas Escrituras: o fato que elas criaram uma espécie totalmente nova do sublime, da qual nem o quotidiano nem o humilde ficavam excluídos, mas faziam parte, de tal forma que no seu estilo, assim como no seu conteúdo, realizou-se uma combinação imediata do mais baixo com o mais elevado. Ligava-se, com isto, outra linha de pensamentos, que se referia ao que era dificilmente interpretável, oculto, em muitos trechos das Sagradas Escrituras: enquanto elas, por um lado, falam com tôda simplicidade, como dirigindo-se a crianças, elas contêm, por outro lado, enigmas e segredos, que se manifestam só a poucos. Mas também êstes últimos não estão escritos num estilo orgulhoso e cultivado, de tal maneira que o seu significado se manifeste somente aos muito instruídos, que se tornaram ativos por causa do seu saber; êle manifesta-se a todos os que tiverem humildade e fé. Agostinho, que descreveu a sua própria ascensão à compreensão das Sagradas Escrituras nas *Confissões* (especialmente III, 5 e VI, 5), exprime esta questão, numa carta dirigida a Volusiano (CXXXVII, 18) da seguinte forma: *ea vero quae (sacra scriptura) in mysteriis occultat, nec ipsa eloquio superbo erigit, quo non audeat accedere mens tardiuscula et inerudita quasi pouper ad divitem; sed invitat omnes humili sermone, quos non solum manifesta pascit, sed etiam secreta exercent veritate hoc in promptis quod in reconditis habens;* ou no primeiro capítulo de *De Trinitate*: *sacra scriptura parvulis congruens nullius generis rerum verba vitavit* (uma alusão clara à antiga separação dos estilos), *ex quibus quasi gradatim ad divina atque sublimia noster intellectus velut nutritus assurgeret.* Entre as muitas outras passagens semelhantes, que variam êste tema de muitas formas, mencionarei, ainda, uma outra, porque descreve a espécie de compreensão acessível ao humildemente simples; pertence às *Enarraciones in Psalmos* e se refere às palavras *suscipientes mansuetos Dominus* no salmo 146: *Conticescant humanae voces, requiescant humanae cogitationes; ad incomprehensibilia non se extendant quasi comprehensuri, sed tamquam participaturi* — onde a co-propriedade concreto-sensível e o místico se unem do modo mais belo, naturalmente com intenção polêmica contra o ativo querer compreender intelectual. Petrus Lombardus, o mestre das sentenças, traslada a passagem quase literalmente, ao redor do meio do século XII, no seu comentário aos salmos; a viragem total em direção à mística encontra-se em Bernardo, que baseia a compreensão totalmente na meditação sobre a vida e a paixão de Cristo: *Beati qui noverunt gustu felicitatis experientiae, quam dulciter, quam mirabiliter in oratione et meditatione scripturas dignetur Dominus revelare* (*in feria II Paschatis sermo*, 20).

Trata-se de vários pensamentos que, múltiplamente ligados entre si, chegam a ser expressos nestas passagens: que as Sagradas Escrituras vão ao encontro daqueles que têm o coração simples e crente; que este último é necessário para “participar” nelas, pois é a participação, e não uma compreensão racional, o que elas querem dar; que o oculto e o obscuro que elas contêm, também não está redigido em “estilo elevado” (*eloquio superbo*), mas em palavras simples, de maneira que qualquer um pode, *quasi gradatim*, elevar-se do mais simples ao divino e ao sublime — ou, como o exprime Agostinho nas *Confissões*, que é necessário lê-las como uma criança: *verum tamen illa erat, quae cresceret cum parvulis*. E o pensamento de que as Sagradas Escrituras se diferenciavam nisto tudo dos grandes escritores profanos da Antiguidade, também permaneceu vivo em toda a Idade Média. Ainda na segunda metade do século XIV, comenta Benvenuto de Imola o verso de Dante, no qual se fala da forma de expressão de Beatriz (*Inferno* 2,56: *e cominciommi a dir soave e piana*) com as palavras: *et bene dicit, quia sermo divinus est suavis et planus, non altus et superbus sicut sermo Virgilii et poetarum* — não obstante Beatriz, como proclamadora da sabedoria divina, tem muita coisa obscura e complicada a dizer.

O teatro cristão medieval está totalmente integrado nesta tradição: como representação viva dos acontecimentos bíblicos, da forma como, desde um princípio, com elementos dramáticos, estava contido na liturgia, estende convidativamente as mãos para receber os incultos e os simples e para levá-los do concreto, do quotidiano, para o oculto e verdadeiro — de maneira que em nada difere da grande arte plástica das igrejas medievais, que, segundo a conhecida teoria de E. Mâle, deve ter recebido influências decisivas dos próprios mistérios, isto é, dos dramas religiosos. Acerca da intenção do teatro litúrgico ou, num sentido mais amplo, do teatro cristão, chegaram-nos testemunhos de tempos muito antigos. No século X, St. Ethelwold, bispo de Winchester, descreve uma cerimônia dramática da Páscoa, como era usual junto a alguns clérigos, “*ad fidem indocti vulgi ac neofitorum corroborandam*”, e a recomenda para ser imitada (citado segundo E. K. Chambers, *The Mediaeval Stage*, II, 308); e no século XII Suger de Saint-Denis o diz de maneira mais profunda e geral, no verso freqüentemente citado: *Mens hebes ad verum per materialia surgit*.

Voltemos, então, para o nosso texto, a cena entre Adão e Eva. Esta cena dirige-se *humili sermone* aos simples e aos pobres de espírito, acomoda o acontecimento sublime na sua vida quotidiana, de modo que ele se torna espontaneamente presente para eles. Contudo, não esquece que se trata de um objeto sublime, leva da realidade mais simples imediatamente para a verdade mais elevada, escondida e divina. O *Mystère d'Adam* é introduzido pela leitura litúrgica da Bíblia, do Gênesis, com um leitor e um côro que responde; logo, seguem-se os acontecimentos dramáticos do pecado original, com aparição do próprio Deus.

há somente trechos parciais, em geral, peças de Natal ou de Páscoa, tais como surgiram da liturgia; só que o todo é pensado concomitantemente e está sempre expresso figuradamente. A partir do século XIV, todo o ciclo aparece nos Mistérios.

O realista-quotidiano é, pois, um elemento essencial da arte cristã-medieval e, especialmente, da arte dramática cristã. Em contraposição total com a poesia feudal do romance cortês, que sai da realidade da situação estamental para levar à fábula e à aventura, aqui ocorre um movimento inverso, a partir da longínqua lenda e a sua interpretação figural para dentro da realidade quotidiana contemporânea. No nosso texto, o elemento realista se atém, ainda, à atualização dos acontecimentos domésticos, uma conversação entre uma mulher e um lisonjeiro sedutor, e uma conversação entre marido e mulher. Ainda não há elementos grosseiramente realistas nem jocosos; talvez a presença dos espíritos infernais a correr para cá e para lá (“*interea Demones discurrant per plateas, gestum facientes competentem*”) tenha dado motivo para algumas brincadeiras grosseiras. Mais tarde, porém, isto muda; o realismo de maior calibre começa a vicejar e surgem formas de misturas estilísticas, da vizinhança imediata da paixão e do gracejo cru, que nos parecem estranhas e inadequadas. É difícil de estabelecer propriamente quando isto começou. Provavelmente muito antes do que os textos dramáticos que conservamos nos permitem reconhecer; pois as queixas sobre o embrutecimento das peças litúrgicas (que não devem ser confundidas com as condenações destas peças como um todo; este é um problema diferente, que não cabe em nosso estudo) podem ser encontradas já no século XII, por exemplo, com Herrad de Landsberg (citado no livro de Chambers sobre o teatro medieval, II 98, obs. 2.) É bastante provável que, já nesse tempo, muito disso se fizesse valer, pois é, em geral, o tempo do novo despertar do realismo popular. A tradição subliterária sobrevivente do antigo mimo e a observação consciente, mais fortemente crítica e agarradora da vida, que se iniciou, evidentemente, a partir do século XII também nas camadas mais baixas, levou, então, a um florescimento da farsa popular, cujo espírito logo deve ter-se infiltrado também no drama religioso. O público era o mesmo; e também o clero inferior parece ter compartilhado em grande medida do gosto do povo neste sentido. Da literatura dramática cristã que tem conservado, contudo, resulta claro que os elementos realistas e, em especial, os elementos grotescos e farsescos se fizeram sentir cada vez com mais força, que alcançaram um ponto culminante no século XV, oferecendo suficientes motivos para os ataques, finalmente vitoriosos, do movimento contrário, que achava os mistérios cristãos carentes de gosto e inconvenientes, e que partira do gosto humanista e das convicções mais estritas da Reforma (já a partir de Wiclef).

Não falaremos aqui da farsa popular, pois que o seu realismo fica dentro dos limites do meramente cômico e carente de problemas; mas queremos enumerar algumas cenas dos mis-

o nomeei? Ajudar-me-á? Eu o encolerizei. Ninguém me ajudará, a não ser o filho que de Maria sairá. De ninguém posso esperar proteção, pois que tivemos fé em Deus. Que ora tudo aconteça segundo a vontade de Deus! Não há outro conselho, senão morrer.

*

Neste texto e, em especial, nas palavras *for le filz que istra de Marie*, fica bem claro que Adão já conhece tôda a história universal cristã de antemão, ou, pelo menos, sabe da Aparição de Cristo, da remissão do pecado original, que acabou de cometer. Já em pleno desespero sabe da graça que alguma vez virá; esta, ainda parte do futuro e, até, uma parte determinada e historicamente fixável do mesmo, também já é então um presente sempre conhecido; pois é certo que, em Deus, não há diferenças temporais. Tudo é, simultaneamente, presente para Ele, de tal forma que Ele, como certa vez o exprimiu Agostinho, não tem o poder da previsão, não sabe com antecipação, mas simplesmente sabe. Devem tomar-se, portanto, especiais precauções para não ver em tais travessias temporais, nas quais o futuro parece se introduzir no próprio presente, algo assim como mera ingenuidade medieval. Isto não é, contudo, falso, pois elas dão, de fato, uma visão de conjunto fortemente simplificada, ajustada à compreensão dos simples — mas esta visão de conjunto é, ao mesmo tempo, a expressão de uma verdade muito peculiar, elevada e oculta, precisamente da construção figural da História universal. Cada peça do teatro medieval, surgido da liturgia, é parte de um contexto e, mais pròpriamente, do mesmo contexto: parte de um drama único e imenso, cujo comêço é a criação do mundo e o pecado original, cujo ponto culminante é a encarnação e a paixão, e cujo final, ainda futuro e esperado, é o retôrno de Cristo e o Juízo Final. Os trechos que vão entre os pólos da ação são preenchidos parcialmente pela Figuração, parcialmente pela imitação de Cristo. Antes da sua aparição, trata-se das figuras e dos acontecimentos do Velho Testamento, o tempo da Lei, nos quais a aparição do Salvador se anuncia em forma figural. Êste é o sentido da procissão dos profetas; depois de sua encarnação e paixão, são os santos que se esforçam em viver segundo o seu modêlo, e a própria cristandade, a noiva prometida de Cristo, que espera o retôrno do noivo. Todos os acontecimentos da história universal estão fundamentalmente contidos neste grande drama, e tôdas as posições de altura ou baixaza do comportamento humano, assim como todos os níveis da sua manifestação estilística, têm no seu seio a sua justificativa moral e estética de existência, justificativa bem fundamentada. De tal forma, não há motivo para uma separação entre o sublime e o baixo-quotidiano, os quais já aparecem na vida de Cristo unidos de maneira indissolúvel. Também não há motivo para se preocupar com a unidade de lugar, de tempo ou de ação, pois há sômente um lugar: o mundo; um tempo: o agora, que é sempiterno, desde o princípio; e uma só ação: queda e salvação do homem. É claro que o desenvolvimento de tôda a história do mundo não é mostrado em cada caso; nos tempos primitivos

Estes se estendem até o assassinato de Abel. Tudo se encerra com a procissão dos profetas do Velho Testamento, que anunciam a aparição de Cristo. As cenas nas quais aparece a vida quotidiana contemporânea (as mais belas são aquelas em que aparecem o diabo e Eva e a que nós escolhemos, dois trechos de pureza exemplar, da mesma estirpe das melhores obras plásticas de Chartres, Paris, Reims ou Amiens) estão, pois, engastadas numa moldura bíblica e histórico-universal. O espírito desta moldura permeia-as e êste espírito é o espírito da interpretação figural dos acontecimentos. Isto significa que cada acontecimento, em tôda sua realidade quotidiana, é, ao mesmo tempo, membro de um contexto histórico-universal, sendo que todos os membros estão relacionados entre si, e, portanto, são também compreensíveis como sempiternos ou supratemporais. Conhecemos com o próprio Deus, que aparece após a criação do mundo e do homem, para introduzir Adão e Eva no paraíso e para lhes comunicar a sua vontade. Êle é chamado *figura*; esta palavra pode ser interpretada simplesmente como referida ao clérigo que devia representar ("figurar") esta personagem, e que se hesitava em chamar "*Deus*", assim como se chamava os outros atôres Adão, Eva, etc. É também possível, porém, e mais verossimilmente, explicar isto de forma realmente figural, pois, se bem que Deus, no verdadeiro acontecimento da peça de Adão, só tem o papel do legislador e do juiz que castiga os culpados, a presença do Salvador já existe nêle de forma figural. A indicação cênica que comunica a sua aparição diz assim: *Tunc veniet Salvator indutus dalmatica, et statuantur choram eo Adam et Eva . . . Et stent ambo coram Figura . . .* Deus é chamado, pois, primeiramente, *Salvator*, e só depois, *Figura*; de maneira que parece ser justo completar: *figura salvatoris*. Esta interpretação figural supratemporal é retomada mais tarde. Quando Adão já comeu a maçã, assalta-o, imediatamente, profundo arrependimento. Êle irrompe em desesperadas auto-acusações, que se dirigem, no fim, também contra Eva, e que acabam da seguinte maneira:

- 375 Par ton conseil sui mis a mal,
De grant haltesce sui mis a val.
N'en serrai trait por home né,
Si Deu nen est de majesté.
Que di jo, las? por quoi le nomai?
- 380 Il me aidera? Corocé l'ai.
Ne me ferat ja nul aïe,
For le filz que istra de Marie.
Ne sai de nus prendre conroi,
Quant a Deu ne portames foi.
- 385 Or en soit tot a Deu plaisir!
N'i ad conseil que del morir.

*

Por teu conselho caí na desgraça, de grande altura caí ao val. Daqui não serei tirado por homem nascido (mortal), se não o fôr por Deus em sua majestade. Mas, ai, que digo eu? Por que

térios, que deram motivo a um desenvolvimento realista especialmente chamativo. Começa com o nascimento no estábulo em Belém, onde não só aparecem o boi e o burro, mas também, às vezes, parteiras e comadres (juntamente com as conversas correspondentes), onde às vezes se chega a choques bastante drásticos entre José e as criadas. Também a anunciação aos pastores, a chegada dos Reis Magos, o infanticídio, são adornados realisticamente. Mais surpreendentes e, para o gosto posterior, mais inconvenientes, são as cenas drásticas relacionadas com a Paixão: as conversas cruas e, amiúde, chocarreiras entre os soldados durante a coroação de espinhos, a flagelação, a via crucis e, finalmente, durante a própria crucificação (o jôgo de dados pelas roupas, a cena de Longino, etc.); dentre os acontecimentos relacionados com a ressurreição, trata-se sobretudo da visita das três Marias ao tendeiro (*unguentarius*), para comprar unguentos para o corpo de Cristo, que se converte numa cena de mercado, e da corrida dos apóstolos ao túmulo (segundo João, 20,3-4), que se converte numa grande brincadeira. A representação de Madalena no auge dos seus pecados é, às vezes, pormenorizada e exata, e na procissão dos profetas aparecem, vez ou outra, algumas figuras que dão lugar à apresentação grotesca (Balaão com o jumento!). Esta enumeração é muito incompleta, há conversas entre artesãos, os quais (por exemplo, durante a construção da torre de Babel) falam acerca do seu trabalho e dos maus tempos; há cenas ruidosas e rudes nas tavernas; há brincadeiras farsescas e obscuridades em demasia. Tudo isto leva, finalmente, ao abuso e à desordem. Também é correto que o mundo colorido da vida contemporânea ocupe um espaço cada vez mais amplo; e, contudo, leva a mal-entendidos falar de uma progressiva secularização do drama cristão da Paixão, como geralmente acontece. Pois o "século", o mundo, está incluído desde o princípio e de forma fundamental nestes dramas, e não é o caso de se falar em mais ou menos; uma verdadeira secularização só tem lugar quando a moldura é destruída, quando a ação mundana se torna independente; isto é, quando são representadas de maneira séria ações humanas, afora aquelas determinadas pelo pecado original, pela Paixão e pelo Juízo Final na história universal cristã; quando há outras possibilidades de compreensão e de representação dos acontecimentos humanos ao lado desta, que reivindica ser a única verdadeira e válida. Também a transferência dos acontecimentos para um contexto contemporâneo, que, aos nossos olhos, é anacrônica, está perfeitamente em ordem. Também isto está apenas insinuado na peça de Adão, na medida em que Adão e Eva falam como pessoas comuns da França do século XII ("*tel paltonier qui ço ad fait*"); em outras peças, mais tarde, isso é muito mais chamativo. Num fragmento de uma peça pascal francesa de começos do séc. XIII, também conservada num único manuscrito (utilizo o texto de Foerster-Koschwitz, *Altfranzoesisches Übungsbuch*, 6ª edição, 1921, pág. 214 ss.), no qual se trata das cenas entre José de Arimatéia e

o cego Longino, curado pelo sangue de Cristo, os soldados de Pilatos são chamados *chivalers* ou apostrofados de *vaissal*, e todo o tom de conversa entre as personagens, por exemplo, entre Pilatos e José, ou entre José e Nicodemo é, de uma maneira totalmente evidente e emocionante, o tom da conversa da França do século XIII. Para tanto, a sempiternidade figural dos acontecimentos vai ao encontro, do mais belo dos modos, da finalidade de acomodar a mesma na vida familiar e quotidiana do povo. É claro que também se encontram tentativas muito modestas e ingênuas de separação dos estilos; elas já aparecem nos mais antigos dramas litúrgicos, até já na seqüência, frequentemente mencionada como origem dos mesmos, *Victimae paschali*, quando, após os versos introdutórios, mais dogmáticos, se inicia, quase imediatamente, o diálogo: *Dic nobis Maria...* Algo correspondente acontece na mudança do latim para o francês arcaico em algumas peças de inícios do século XII, por exemplo, no *Sponsus* (*Romania* 22, 177 ss.); o nosso mistério de Adão apresenta algumas passagens especialmente solenes em estrofes de quatro versos decassílabos rimados, que tem uma tonalidade mais grave do que o verso usado no restante da peça, o octossílabo rimado em pares; de tempos muito posteriores, do *Mistère du vieil Testament*, são alguns trechos que Ferdinand Brunot cita na sua *Histoire de la langue française*, I, 526 ss., nos quais Deus e os anjos falam um francês muito latinizado, enquanto que alguns artesãos e pícaros, mas também Balaão na sua conversa com a jumenta, se exprimem numa linguagem quotidiana bastante apimentada. Tudo isto está, contudo, demasiado perto um do outro para valer realmente como separação de estilos; ao contrário, contribui para juntar muito estreitamente as duas esferas. A estreita justaposição das duas esferas, que resulta numa mistura dos estilos, não se limita à literatura dramática cristã; encontra-se em toda a literatura cristã da Idade Média (em alguns países, especialmente na Espanha, também mais tarde), sempre que ela se destina a um público mais amplo. Isto deveria aparecer com maior nitidez nos sermões populares, dos quais temos, porém, exemplos mais numerosos somente de tempos posteriores. Nêles aparece a justaposição da utilização figural das Escrituras e de um realismo drástico, de uma forma que teve efeito grotesco para o gosto posterior. Pode-se ver, para isto, o ensaio muito instrutivo de E. Gilson sobre a *Technique du sermon médiéval* (na coleção dos seus ensaios *Les idées et les lettres*, Paris, 1932, pág. 93 ss.).

Nos primórdios do século XIII aparece na Itália uma figura na qual a mistura, que aqui tratamos de *sublimitas* com *humilitas*, de uma ligação extática e sublime com Deus e da quotidianidade humilde e concreta, se materializa de maneira exemplar, sendo que ação e expressão, conteúdo e forma não mais se deixam separar; êste é São Francisco de Assis. O cerne do seu ser e o ímpeto da sua aparição baseiam-se na vontade da imitação radical e prática de Cristo; esta tinha adotado na Europa, a partir do momento em que não mais houve mártires da fé,

uma forma predominantemente místico-contemplativa; êle conferiu-lhe um rumo para o prático, o quotidiano, o público e popular. Por mais que êle próprio fôsse um místico dedicado e contemplativo, a vida entre o povo, entre os mais humildes foi tanto mais decisiva para êle e para os seus companheiros, como os mais humildes e desprezados de todos: *sint minores et subditi omnibus*. Êle não era um teólogo, e sua cultura, ainda que não fôsse pequena e ainda que fôsse enobrecida pela sua fôrça poética, era de espécie popular, imediata e acessível aos sentidos; a sua humildade não era, de forma alguma, daquela espécie que tivesse de temer uma aparição pública, ou até um espetáculo público. Êle empurrava o seu impulso íntimo na aparência externa, seu ser e sua experiência converteram-se num acontecimento público, e a partir daquele dia em que devolveu as roupas ao pai que o repreendia, diante dos olhos do bispo e de tôda a cidade de Assis, para livrar-se de todo o terreno, até aquêle outro, em que, moribundo, fêz com que o deitassem nu sôbre a terra nua (*ut hora illa extrema, in qua poterat adhuc hostis irasci, nudus luctaretur cum nudo*, diz Tomás de Celano, *Legenda secunda*, 214), tudo o que fazia era uma cena; e suas cenas eram de uma tal fôrça, que tôdas as pessoas que as viam, ou que até mesmo só ouviam acêrca delas, eram arrastadas com êle. Também o grande santo do século XII, Bernardo de Clairvaux, foi um pescador de homens, e a sua eloquência era arrebatadora; também êle era contrário à sabedoria humana racional, à *sapientia secundum carnem*; e, contudo, quão mais aristocrática, quão mais cultivadamente retórica é a sua forma de expressão! Quero mostrar isto com um exemplo, e escolho para tanto duas cartas de conteúdo semelhante. Na carta 322 (PL 182, 527/8), Bernardo congratula-se com um jovem aristocrata, que abandonou voluntariamente o mundo, e entrou num convento; louva a sua sabedoria, que é celeste e agradece a Deus, que lha concedeu; estimula-o e fortifica-o contra a tentação futura pela menção da ajuda de Cristo:

... Si tentationis sentis aculeos, exaltatum in ligno serpentes aeneum intuere (Num. 21,8; Ioan. 3, 14); et suge non tam vulnera quam ubera Crucifixi. Ipsi tibi erit in matrem, et tu eris ei in filium; nec pariter Crucifixum laedere aliquatenus poterunt clavi, quin per manus eius et pedes ad tuos usque perveniant. Sed inimici hominis domestici eius (Mich. 7, 6). Ipsi sunt qui non te diligunt, sed gaudium suum ex te. Alioquin audiant ex puero nostro: si diligeretis me, gauderetis utique, quia vado ad patrem (Ioan. 14, 28). "Si prostratus", ait beatus Hieronymus, "jaceat in limine pater, si nudato sinu, quibus te lactavit, ubera mater ostendat, si parvulus a colle pendeat nepos, per calcatum transi patrem, per calcatam transi matrem, et sic oculis ad vexillum crucis evola. Summum pietatis est genus, in hac parte pro Christo esse crudelem." Phreneticorum lacrymis ne movearis, qui te plangunt de gehennae filio factum filium Dei. Heu! Quenam miseris tam dira cupido (Verg. *Aen.* 6,

721)? Quis tam crudelis amor, quae tam iniqua dilectio? Corruptum bonos mores colloquia mala (I Cor. 15, 33). Prop-terea, quantum poteris, fili, confabulationem hospitem declinato, quae, dum aures implent, evacuant mentem. Disce orare Deum, disce levare cor cum manibus; disce oculos supplices in caelum erigere, et Patri misericordiarum miserabilem faciem repraesentare in omni necessitate tua. Impium est sentire de Deo, quod continere possit super te viscera sua, et avertere aurem a singultu tuo vel clamore. De caetero spiritualium patrum consiliis haud secus quam majestatis divinae praeceptis acquiescendum in omnibus esse memento. Hoc fac, et vives; hoc fac, et veniet super te benedictio, ut pro singulis quae reliquisti centuplum recipias, etiam in praesenti vita. Nec vero credas spiritui suadenti nimis id festinatum, et in maturiorem aetatem differendum fuisse. Ei potius crede qui dixit: Bonum est homini, cum portaverit iugum ab adolescentia sua. Sedebit solitarius, levavit enim se supra se (Thren. 3, 27/8). Bene vale, studeto perseverantiae, quae sola coronatur.

*

Se sentires os espinhos da tentação, dirige o teu olhar para a ênea serpente elevada na cruz; e alimenta-te, não tanto das feridas quanto do seio do Crucificado. Êle próprio tornar-se-á tua mãe, e tu serás o seu filho; e os pregos não podem ferir o Crucificado de outra maneira que chegando, através das suas mãos e dos seus pés aos teus. Mas os inimigos do homem são os que vivem em sua própria casa. Êles são os que não amam a ti, mas a sua própria alegria, que a êles chega por tua causa. Se assim não fôsse, ouviriam palavras do nosso infante: "se me amásseis, alegrar-vos-íeis, pois vou ao Pai." Se o teu pai se tiver prostrado sôbre o limiar, diz o beato Jerônimo, se, com o peito nu, tua mãe te mostrar os seios com os quais te alimentara, se o teu pequeno sobrinho se pendurar ao teu colo, pisa por sôbre o teu pai, pisa por sôbre a tua mãe, e apressa-te de ôlho enxuto para junto da bandeira da cruz. Esta é a maior espécie de piedade: ser, em tais casos, cruel por causa de Cristo. Não te deixes emocionar pelas lágrimas dos frenéticos, que choram porque, de filho do inferno, passaste a ser filho de Deus. Ai, que insã paixão têm êstes infelizes! Que espécie de amor cruel é êste, que espécie de iníquo deleite? Conversas más estragam os bons costumes. Portanto, meu filho, evita o mais que puderes as conversas com o teu hóspede, pois enquanto elas encham o ouvido, esvaziam a mente. Aprende a orar a Deus, aprende a levantar o coração com as mãos, aprende a dirigir os teus olhos suplicantes ao céu e, em qualquer necessidade, a representar o teu rosto miserável ao Pai da misericórdia. É ímpio pensar que Deus possa fechar o seu coração para ti, ou afastar o seu ouvido dos teus suspiros ou clamores. De resto, lembra-te de seguir em tôdas as coisas os conselhos dos teus pais espirituais, de forma não diversa daquela com que obedeces aos preceitos da majestade divina. Faz isto e viverás; faz isto e sobrevirá a bênção, de tal forma que, cada coisa que abandonaste, receberás centuplicada, até mesmo já nesta vida. E não acredites no espírito que quer te persuadir de que isto seja prematuro, e que deverias tê-lo postergado para uma idade mais madura. Acredita muito mais naquele que diz: é bom para um homem que êle carregue o jugo desde a adolescência. Será solitário, pois elevar-se-á

sôbre si mesmo. Passes bem, procura a perseverança, que é a única que é coroada.

*

Este texto é, sem dúvida, vivaz e arrebatador, e alguns dos seus pensamentos e formulações — como, por exemplo, aquêl que fala dos parentes, que não amam a ti mas *gaudium suum ex te*, ou a asseveração de que o prêmio centuplicado dar-se-á já nesta vida — são, se não me engano, muito peculiarmente bernardinicos. Mas, quão conscientemente tudo isto está composto, quantos pressupostos exige para a sua compreensão, quanto contém de forma retórica! Deve ser tomado em conta, contudo, que as alusões figurais a certas passagens das Escrituras (a serpente ênea como figura de Cristo, o sangue das feridas de Cristo como leite alimentador, a participação dos tormentos da cruz, dos pregos, que perfuram as mãos e os pés de Cristo, como extático consôlo amoroso na *unio passionalis*) eram compreendidas de forma imediata nos círculos cistercienses; esta forma de pensar e de interpretar deve ter-se arraigado mesmo no povo, pois todos os sermões estão cheios dela. Mas a pletora de citações bíblicas, o seu encadeamento, as citações de Jerônimo e de Virgílio, conferem a esta carta pessoal uma aparência extremamente literária; e Bernardo não fica muito atrás de Jerônimo na utilização de perguntas retóricas, de antíteses e de anáforas; ao contrário, até o sobrepuja, na medida em que retoca com maior rigor as figuras retóricas do original (cf. CSEL, vol. 54, p. 46-47). Quero enumerar as antíteses e anáforas mais chamativas. Entre as antíteses encontramos: *non tam vulnera quam ubera; ipse tibi in matrem, tu ei in filium*; suas mãos e seus pés e os teus; *non te, sed gaudium suum ex te*; no trecho de Jerônimo, *pietas — crudelis*; depois *filius gehennae, filius Dei; crudelis amor, iniqua dilectio; dum aures implent, evacuant mentem*. Quanto às anáforas, começam com o trecho de Jerônimo, maravilhoso no seu gênero: *si prostratus, si nudato, si parvulus — per calcatum, per calcatam, et siccis oculis . . .* e depois vêm o próprio Bernardo: *quis tam crudelis amor, quae . . .; disce orare, disce levare, disce erigere; hoc fac et vives, hoc fac et veniet*. A isto juntam-se, ainda, os trocadilhos como *patri misericordiarum miserabilem faciem repraesentare*.

E agora ouçamos São Francisco de Assis. Só há duas cartas pessoais que possam ser-lhe atribuídas com alguma segurança; uma "*ad quendam ministrum*" do ano 1223, a outra ao seu discípulo preferido dos últimos anos, frei Leo (Pecorella) de Assis; ambas são, portanto, da última parte de sua vida, pois Francisco morreu em 1225. Escolho a primeira, na qual se fala de um conflito dentro da ordem, acêrca do tratamento que deveria ser dado a um irmão que tinha cometido um pecado mortal; transcrevo sômente a primeira parte, mais geral, da carta (segundo os *Analekten zur Geschichte des Franciscus von Assisi* editados por H. Boehmer, Tübingen e Leipzig, 1904, pág. 28):

Fratrī N. ministro. Dominus te benedicat. Dico tibi sicut possum de facto anime tue, quod ea, que te impediunt amare Dominum Deum, et quicumque tibi impedimentum fecerint sive fratres sive alii, etiamsi te verberarent, omnia debes habere pro gratia. Et ita velis et non aliud. Et hoc sit tibi per veram obedientiam Domini Dei et meam, quia firmiter scio, quod illa est vera obedientia. Et dilige eos, qui ista faciunt tibi, et non velis aliud de eis, nisi quantum Dominus dederit tibi. Et in hoc dilige eos et non velis quod (pro te? só num dos seis MS. conservados) sint meliores christiani. Et istud sit tibi plus quam heremitorium. Et in hoc volo cognoscere, si diligis Deum et me servum suum et tuum, si feceris istud, scilicet quod non sit aliquis frater in mundo, qui peccaverit, quantumcumque potuerit peccare, quod, postquam viderit oculos tuos, unquam recedat sine misericordia tua, si querit misericordiam, et si non quereret misericordiam, tu queras ab eo, si vult misericordiam. Et, si millies postea appareret coram oculis tuis, dilige eum plus quam me ad hoc, ut trahas eum ad Dominum, et semper miserearis talibus. . .

*

Frei N., ministro (da ordem): Deus te abençoe. Falo a ti, assim como posso, sôbre a tua alma; tudo aquilo que te impede de amar a Deus, e todos aquêles que te colocam empecilhos, quer sejam irmãos, quer sejam outros, e mesmo os que te açoitam, tudo isto debes considerá-lo uma graça. E queiras tudo assim e não de outro modo. E isto te valha como a verdadeira obediência diante de Deus, Nosso Senhor, e diante de mim, que sei, com firmeza, que esta é a verdadeira obediência. E ama aquêles que te fazem essas coisas, e não queiras outras coisas dêles, afora as que Deus te dedicar. E ama-os por si mesmos, e não queiras que sejam melhores cristãos. E isto te valha mais do que o eremitério. E nisto quero reconhecer se amas a Deus e a mim, seu e teu servo, em que faças isto: que não haja nenhum irmão no mundo, que, havendo pecado o mais que pudesse pecar, e que, depois de ter visto o teu rosto, nunca parta de ti sem a tua misericórdia, se procurar a misericórdia, e se não procurar a misericórdia, que tu procures com êle se deseja a misericórdia. E se, mais tarde, êle aparecer mil vêzes perante o teu rosto, ama-o mais do que me amas agora, para que o tragas ao Senhor, e tende sempre misericórdia com tais. . .

*

Neste trecho não há nem exegeses das Sagradas Escrituras, nem figuras de linguagem; a construção das orações é apressada, inábil e sem subdivisão calculada do todo; tôdas as orações começam com *et*. Mas o homem que escreveu estas apressadas linhas está evidentemente tão arrebatado pelo seu objeto, o mesmo o preenche tão completamente, e a necessidade de se comunicar e de ser entendido é tão avassaladora, que a parataxe se converte numa arma de eloquência; tal como as poderosas ondas que se formam continuamente numa forte ressaca, as orações em *et* batem do coração do santo contra o destinatário, tal como é expresso logo de início com *sicut possum* e *de facto anime tue*. Pois o *sicut possum* exprime simultaneamente a humildade (assim como posso) e a entrega total de tôdas as

fôrças, e *de facto anime tue* indica que, na questão objetiva, trata-se também da salvação da alma daquele que deve decidi-la; e o fato de se tratar de uma questão entre "mim e ti", Francisco não o esqueceu ao longo da carta tôda nem por um instante; sabe que o outro o ama e admira, e aproveita-se a cada instante dêsse amor para levar o outro para o bom caminho (*ut trahat eum ad Dominum*): *et in hoc volo cognoscere si diligis Deum et me servum suum et tuum*, assim o conjura; ordena-lhe amar mais o pecador renitente, ainda que lhe apareça outra mil vêzes diante dos seus olhos, mais "do que tu me amas neste instante". O conteúdo da carta é um ensinamento levado até o caso mais extremo no sentido de não se esquivar do mal e de não se opor a êle; uma súplica, não de abandonar o mundo, mas de se misturar em meio ao seu tormento e de sofrer apaixonadamente o mal; êle nem deve desejar outra coisa: *et ita velis et non aliud*. São Francisco vai com isto até um extremo quase perigoso do ponto de vista moral-teológico, quando escreve: *et in hoc dilige eos et non velis quod sint meliores Christiani* — pois, será permitido reprimir o desejo de que o próximo se torne melhor cristão, só por amor à própria provação pelo sofrimento? Só pela submissão ao mal pode ser demonstrada, segundo a sua convicção, a fôrça do amor e da obediência: *quia firmiter scio quod illa est vera obedientia*. Isto é mais do que a meditação solitária, longe do mundo: *et istud sit tibi plus quam heremitorium*. O caráter extremo desta visão exprime-se também lingüisticamente: nos muitos demonstrativos, que têm o sentido de: *exatamente assim e não de outra forma*; ou nos movimentos introduzidos com *quicumque, etiamsi, quantumcumque, et si millies*, todos os quais significam: até mesmo se . . .

A imediatez da expressão, totalmente a-literária, muito próxima da linguagem falada, apóia, portanto, um conteúdo muito radical. Certamente, êste não é nôvo, pois desde o princípio, o sofrer-no-mundo e a submissão-ao-mal são dois dos principais motivos cristãos; mas os acentos estão colocados de uma nova maneira; o sofrimento e a submissão não são mais um martírio patético, mas uma incessante auto-humilhação no decurso quotidiano nas coisas. Enquanto São Bernardo levava os negócios mundanos como um grande político da Igreja, e se afastava dêles na solidão da contemplação, São Francisco vê nos negócios mundanos o cenário pròpriamente dito para a imitação; sendo que, naturalmente, para êle os negócios mundanos não são os grandes acontecimentos políticos nos quais São Bernardo tinha um papel preponderante, mas a agitação quotidiana entre pessoas quaisquer, seja dentro da ordem, seja em meio ao povo. Tôda a estrutura das ordens mendicantes e, em especial, as de origem franciscana, levava os irmãos à vida quotidiana em público entre o povo, e mesmo se a meditação solitária não perdeu sua grande importância religiosa com São Francisco, nem com os seus seguidores, ela não podia roubar à ordem o seu caráter tão pronunciadamente popular.

A aparição pública do santo tem sempre, como já dissemos antes, algo de muito impressivo, evidente, cênico, até. As anedotas que dizem a respeito são numerosas, e entre elas encontram-se algumas que, para uma sensibilidade posterior, têm um efeito quase grotesco ou farsesco. Assim, quando se narra que êle, durante a festa de Natal no estábulo de Greccio, com boi e burro no *praeseptum*, imitou, cantando e pregando, durante a pronúncia da palavra *Bethlehem*, o balido de um carneiro; ou que, após uma doença, durante a qual recebera alimentos mais selecionados, ordenou a um dos irmãos que o passeasse por Assis amarrado com uma corda, como um criminoso, gritando: aqui está o comilão, que sem que vós o soubésseis, empanturrou-se de carne de galinha! Mas tais aparições não tinham, naquele tempo e naquele lugar, efeito farsesco: o chamativo, exagerado e garrido não era considerado escandaloso, mas era tido como uma manifestação clara e exemplar de uma vida santa, de uma evidência imediata, compreensível para todos e que convidava todos a fazer uma auto-análise comparativa e a experimentar, também, essa vida. Ao lado de tais cenas chamativas e de efeitos amplos, há outras anedotas, que são prova de grande ternura e amabilidade, e que delatam uma capacidade psicológica importante e puramente instintiva. São Francisco sabe nos instantes decisivos o que está acontecendo no coração dos outros, e a sua intervenção toca em cada caso o ponto certo e decisivo; ela comove e agita. Em tôda parte e ocasião é a surpreendente e manifesta imediatez do seu ser o que tem um efeito tão poderoso, tão exemplificador e inesquecível. Quero transcrever, aqui, ainda mais uma anedota que caracteriza a sua atitude de maneira excelente, mesmo quando de um motivo quotidiano, e relativamente carente de importância. Está na "*Legenda Secunda*", de Tomás de Celano (*S. Francisco Assisiensis vita et miracula... auctore Fr. Thoma de Celano... recensuit P. Eduardus Alenconiensis. Romae, 1906, p. 217/8*):

Factum est quodam die Paschae, ut fratres in eremo Graecii mensam accuratius solito albis et vitreis praepararent. Descendens autem pater de cella venit ad mensam, conspicit alto sitam vaneque ornatam; sed ridenti mensae nequaquam arridet. Furtim et pedetentim retrahit gressum, capellum cuiusdam pauperis qui tunc aderat capiti suo imponit, et baculum gestans egreditur foras. Exspectat foris ad ostium donec incipiant fratres; siquidem soliti erant non expectare ipsum, quando non veniret ad signum. Illis incipientibus manducare, clamat verus pauper ad ostium: Amore domini Dei, facite, inquit, eleemosynam isti peregrino pauperi et infirmo. Respondent fratres: Intra huc, homo, illius amore quem invocasti. Repente igitur ingreditur, et sese comedentibus offert. Sed quantum stuporem credis peregrinum civibus intulisse? Datur petenti scutella, et solo solus recumbens discum ponit in cinere. Modo sedeo, ait, ut frater Minor . . .

*

Aconteceu num dia de Páscoa que os irmãos da ermida de Greccio puseram a mesa com mais cuidado do que de costume, com toalhas e vidros. Quando o padre desce da cela para a mesa, vê do alto a vã ostentação; mas a agradável mesa não lhe agrada. Secreta e silenciosamente afasta-se, põe na cabeça o chapéu de um pobre qualquer, que então lá estava, pega em mãos o báculo e sai da casa. Fora, aguarda diante da porta, até que os irmãos comecem; pois estavam acostumados a não esperá-lo, quando não vinha ao sinal. Quando começaram a comer, o verdadeiro pobre chamou à porta: "Pelo amor de Deus, Nosso Senhor, fazei uma esmola a este pobre e enfêrmo peregrino!" Respondem os irmãos: "Entra aqui, homem, pelo amor daquele que invocaste!" Ele entra depressa, e se põe diante dos comensais. Qual não seria o estupor que este estranho produziu aos habitantes! A seu pedido, dão-lhe uma escudela, senta-se sôzinho no chão e põe o prato sôbre as cinzas. "Estou sentado", diz, "como frade menor..."

*

O motivo, como já foi dito, é insignificante, mas que idéia cênica genial é pegar o chapéu e o báculo de um pobre e ir pedir esmola aos mendicantes! É fácil de imaginar o estupor e a vergonha dos frades, quando se senta com o prato sôbre as cinzas e diz: agora estou sentado como um frade menor ...

A forma de vida e de expressão do santo transmitiram-se à ordem e criaram uma atmosfera tôda peculiar; ela tornou-se, no bom e no mau sentido, incrivelmente popular. O excesso de drástica fôrça expressiva converteu os irmãos em criadores e, logo também, em objeto de anedotas cênicas, jocosas e, freqüentemente, grosseiras ou obscenas. O realismo mais grosseiro da tardia Idade Média tem muito a ver com a atitude e a ação dos franciscanos; a sua influência, neste sentido, faz-se sentir até o Renascimento. Também isto foi esclarecido, faz alguns anos, por um ensaio de Etienne Gilson (*Rabelais franciscain*, no volume já mencionado *Les idées et les lettres*, p. 197 ss.); ainda deveremos voltar a isto. Por outro lado, a fôrça de expressão franciscana levou a uma representação mais imediata e mais quente ainda dos acontecimentos humanos. Ela se faz sentir na poesia religiosa popular, que, durante o século XIII, descreve em especial a cena da Paixão (Maria junto à cruz) como um acontecimento vivo e dramático, sob a influência dos franciscanos e de outros movimentos extáticos populares. A peça mais importante, transcrita em muitas antologias, é de Jacopone da Todi, um místico e poeta muito expressivo do tempo imediatamente anterior a Dante (nascido em 1230), e que pertenceu, na sua vida posterior, à ordem franciscana e, mais precisamente, à sua ala mais radical, a espiritual. O poema passional tem forma dialogada; falam um mensageiro, a Virgem Maria, a "turba" e, por fim, o próprio Cristo. Transcrevo o começo do texto, segundo a *Crestomazia italiana dei primi secoli*, de E. Monaci (Città di Castello 1912, p. 479):

- NUNZIO: Donna del paradiso
lo tuo figliolo è priso / Jesu Christo beato.
Accurre, donna e vide / che la gente l'allide,
credo che llo s'occide / tanto l'on flagellato.
- VERGINE: Como essere purria, / che non fe mai follia
Christo la spene mia, / hom l'avesse pilgliato?
- NUNZIO: Madonna, ell'è traduto, / Juda sì l'à venduto,
Trenta dinar n'à 'uto, / facto n'à gran mercato.
- VERGINE: Succurri, Magdalena; / jonta m'è adosso pena;
Christo figlio se mena / como m'è annuntiato.
- NUNZIO: Succurri, donna, ajuta, / ch'al tuo figlio se sputa
e la gente llo muta, / onlo dato a Pilato.
- VERGINE: O Pilato, non fare / il figlio mio tormentare;
ch'io posso mostrare / como a torto è accusato.
- TURBA: Crucifi, crucifige / homo che si fa rege
secondo nostra lege / contradice al senato.
- VERGINE: Prego che m'entennate, / nel mio dolor pensate,
forsa mo ve mutate / da quel ch'ete parlato.
- NUNZIO: Tragon fuor li ladroni, / che sian sui compagni.
- TURBA: De spine si coroni, / ché rege s'è chiamato!
- VERGINE: O filglio, filglio, filglio! / filglio, amoroso gilglio,
filglio, chi dà consilglio / al cor mio angustiato?
O filglio, occhi jocundi, / filglio, co non respundi?
filglio, perchè t'ascundi / dal pecto o se' lactato?
- NUNZIO: Madonna, ecco la croce / che la gente l'aduce,
ove la vera luce / dej' essere levato...

*

- * MENSAGEIRO: Senhora do paraíso, o teu filho foi prêso, Jesus
Cristo o beato. Corre, senhora, e vêde, como a
gente o maltrata, creio que o matam, de tanto
que o flagelaram.
- VIRGEM: Como pôde acontecer, pois nunca fêz nada de
mal, Cristo, esperança minha, que o tenham
aprisionado?
- MENSAGEIRO: Senhora, êle foi traído. Judas vendeu-o, trinta
dinheiros êle recebeu por isso, êle fêz disso um
grande negócio.
- VIRGEM: Socorre-me, Madalena, sobreveio-me uma pena;
Cristo, meu filho, é levado embora, como me
foi anunciado.
- MENSAGEIRO: Socorre, senhora, ajuda, pois cospem sôbre o
teu filho, e a gente o leva embora, deram-no
a Pilatos.
- VIRGEM: Ó Pilatos, não faças atormentar o meu filho;
pois eu posso mostrar-te como êle é injustamente
acusado.
- TURBA: Crucifica, crucifica o homem, que se faz rei;
segundo a nossa lei, êle vai contra o senado.

- VIRGEM: Peço que me ouçais, pensai na minha dor, talvez mudeis logo a opinião que acabais de manifestar.
- MENSAGEIRO: Trazem para fora os ladrões que serão seus companheiros.
- TURBA: Coronai-o de espinhos, àquele que se chamou rei!
- VIRGEM: Ó filho, filho, filho; filho, amável lírio; filho, quem dará conselho ao meu coração angustiado? Ó filho, olhos alegres, filho, por que não respondes? Ó filho, por que te escondes do peito do qual mamaste?
- MENSAGEIRO: Senhora, eis a cruz que a gente está trazendo, onde a verdadeira luz deverá ser levantada...

*

Este texto apresenta, de maneira que não difere daquela do texto francês arcaico comentado a princípio, uma total acomodação do acontecimento sublime e sagrado na realidade, simultaneamente contemporânea e italiana, e sempiterna; o que há de popular, nisto, apresenta-se, antes de mais nada, na língua, com o que não quero dizer somente as formas dialetais, mas, também, o que há de popular, em sentido sociológico, na expressão (por exemplo, *jonta m'è adosso pena* na boca da Virgem). Apresenta-se, outrossim, na livre recriação do acontecimento bíblico, que adjudica a Maria um papel bem mais amplo e ativo do que no Evangelho segundo São João, de tal forma que há oportunidade para o desenvolvimento dramático do seu medo, da sua dor e das suas queixas. Com isto relaciona-se estreitamente a grande proximidade dada às cenas e às personagens, de tal forma que Maria pode dirigir-se imediatamente a Pilatos, e que, ainda no mesmo quadro, seja trazida a cruz; Madalena, cujo socorro é solicitado, e João, a quem Cristo confia sua mãe, no decurso sucessivo da peça, aparecem unidos a Maria como um grupo de amigos e vizinhos. O elemento popular manifesta-se, finalmente, na concepção ilógicamente anacrônica, acerca da qual já falamos antes, quando da versão francesa arcaica do pecado original: por um lado Maria é uma mãe temerosa e que clama indefesa, que não encontra salvação e se põe a suplicar; por outro, é chamada pelo mensageiro *donna del paradiso*, e tudo já lhe foi anunciado com antecedência.

Em tôdas estas coisas, que acomodam os acontecimentos no quotidiano popular, êstes dois textos, separados por perto de um século, são parentes próximos; só que é evidente que também êles apresentam uma diferença de estilos importante e fundamental. O poema de Jacopone não possui mais quase nada da encantadora e clara frescura do mistério de Adão; em compensação, é mais quente, mais imediato, mais trágico. Isto não reside na diferença dos temas, no fato de o poema de Jacopone ser a queixa de uma mãe; ou antes, não é casual o fato de a poesia religiosa popular italiana do século XIII ter produzido as suas mais belas obras na recriação desta cena. O livre fluxo e até o dramático gritar da dor, do medo e da

imploração, que têm lugar em Jacopone através do amontoado de vocativos, imperativos e de perguntas urgentes, não deveria ser possível, se não me engano, em nenhuma outra língua européia vulgar do século XIII. Delata uma liberdade cênica de inibições, um doce e quente deixar-se-levar-pelo-sentimento, uma liberação de toda timidez na expressão pública, ao lado das quais as obras anteriores e a maioria das obras contemporâneas da Idade Média parecem desajeitadas e inibidas. Até mesmo o provençal, que desde o princípio, desde Guilhem de Peitieu, possui uma grande liberdade de expressão, fica atrás de uma tal peça, mesmo porque não conhece temas trágicos desta envergadura. Seria, talvez, imprudente afirmar que o italiano deve tal liberdade de expressão dramática a São Francisco, pois, sem dúvida, ela já estava no caráter do povo. Mas pelo menos pode ser dito, sem dúvida, que êle, que foi, em si, um grande poeta e um ator instintivamente magistral, despertou, pela primeira vez, as forças dramáticas do sentimento e da língua italiana.

Farinata e Cavalcante

8

24 "O Tosco che per la città del foco
vivo ten vai così parlando onesto,
piacciati di restare in questo loco.

27 La tua loquela ti fa manifesto
di quella nobile patria natio
a la qual forse fui troppo molesto."

30 Subitamente questo suono uscì
d'una de l'arche; però m'accostai,
temendo, un poco più al duca mio.

33 Ed el mi disse: "Volgiti: che fai?
Vedi là Farinata che s'è dritto:
da la cintola in su tutto 'l vedrai."

36 I' avea già il mio viso nel suo fitto;
ed el s'ergera col petto e con la fronte
com'avesse l'inferno in gran dispetto.

39 E l'animose man del duca e pronte
mi pinser tra le sepulture a lui
dicendo: "Le parole tue sien conte".

42 Com'io al piè de la sua tomba fui,
guardommi un poco, e poi, quasi sdegnoso,
mi dimandò: "Chi fur li maggior tui?"

45 Io ch'era d'ubidir disideroso,
non gliel celai, ma tutto gliel'apersi;
ond'ei levò le ciglia un poco in soso.

Poi disse: "Fieramente furo avversi
a me e a miei primi e a mia parte,
48 sì che per due fiata li dispersi."

"S'ei fur cacciati, ei tornar d'ogni parte"
rispuosi lui "l'una e l'altra fiata;
51 ma i vostri non appreser ben quell'arte."

Allor surse a la vista scoperchiata
un'ombra lungo questa infino al mento:
54 credo che s'era in ginocchie levata.

Dintorno mi guardò, come talento
avesse di veder s'altri era meco;
57 e poi che il sospettar fu tutto spento

piangendo disse: "Se per questo cieco
carcere vai per altezza d'ingegno,
60 mio figlio ov'è? perché non è ei teco?"

E io a lui: "Da me stesso non vegno:
colui ch'attende là, per qui mi mena.
63 Forse cui Guido vostro ebbe a disdegno."

Le sue parole e 'l modo de la pena
m'avean di costui già letto il nome;
66 però fu la risposta così piena.

Di subito drizzato gridò: "Come
dicesti? eli ebbe? non viv'elli ancora?
69 non fiere li occhi suoi il dolce lome?"

Quando s'accorse d'alcuna dimora
ch'io facea dinanzi a la risposta
72 supin riccade, e più non parve fora.

Ma quell'altro magnanimo a cui posta
restato m'era, non mutò aspetto,
75 nè mosse collo, nè piegò sua costa;

E, "Se", continuando al primo detto,
"egli han quell'arte", disse, "mal appresa,
78 ciò mi tormenta più che questo letto ...

*

"O Toscano, que vais pela cidade do fogo ainda vivo falando
tão belas palavras, compraze-te em ficar neste lugar. O teu modo
de falar manifesta-te como natural daquela nobre pátria à qual talvez
fui demasiado molesto." Subitamente este som saiu d'uma das arcos;
por isso juntei-me, temendo, um pouco mais ao meu guia. E ele
me disse: "Volta-te! Que tens? Vêde lá Farinata, que se alçou:

do cinto para cima todo o verás." Eu já havia fixado meu olhar no seu; e êle se ergueu com o peito e com a fronte como se tivesse o inferno em grão despeito. E as animosas e prontas mãos do guia empurraram-me, entre as sepulturas, para êle, dizendo: "As tuas palavras sejam contadas." Quando estive ao pé do seu túmulo, olhou-me um pouco, e depois, quase desdenhoso, perguntou-me: "Quem foram os teus maiores?" Eu, que estava desejoso de obedecer, não lho calei, mas tudo lhe revelei; então levantou um pouco os cílios para cima. Depois disse: "Ferozmente foram adversos a mim, aos meus antepassados e ao meu partido, de modo que por duas vèzes os exilei." "Se foram expulsos, voltaram de tôda parte", respondi-lhe, "uma e outra vez; mas os vossos não aprenderam bem essa arte." Então surgiu à vista descoberta uma sombra ao longo desta, até o queixo: creio que se tinha pôsto de joelhos. Olhou em tôrno a mim, como se desejasse ver se havia outro comigo; mas depois que a sua suposição se apagou, chorando, disse: "Se por êste cego cárcere vais pela fôrça do teu engenho, onde está meu filho? Por que não está contigo?" E eu a êle: "Não venho por mim mesmo: aquêle que lá espera por aqui me leva, talvez vosso Guido o desdenhasse." As suas palavras e a forma da pena já me haviam revelado o seu nome; por isso a resposta foi assim plena. Súbitamente erguido, gritou: "Como dissestes? Desdenhasse? Não mais vive êle? Não mais fere os seus olhos o doce lume?" Quando percebeu uma certa demora que eu fazia antes da resposta, voltou a cair para trás, e não mais apareceu. Mas aquela outra alma poderosa, por cuja causa me havia detido, não mudou de aspecto, nem moveu o colo, nem dobrou a cadeira; e "se", continuando o seu primeiro discurso, "êles aprenderam mal aquela arte", disse, "isso atormenta-me mais do que êste leito..."

*

No início dêste acontecimento, que consta do décimo canto do Inferno, Virgílio e Dante vão por um estreito caminho, entre ataúdes abertos e ardentes. Conversam; Virgílio explica que nesses túmulos há hereges e ímpios e promete a Dante que o seu desejo, só expresso pela metade, de entrar em comunicação com algum dos ocupantes, será cumprido. Dante está justamente respondendo, quando de baixo, de um dos ataúdes, começando com os escuros sons em "o" de *O Tosco*, brota uma voz, de tal forma que estremece assustado. Um dos condenados ergueu-se no seu caixão e interpela os passantes; Virgílio diz o seu nome, é Farinata degli Uberti, um chefe do partido gibelino e capitão-general de Florença, que morreu pouco antes do nascimento de Dante. Dante dirige-se ao pé do caixão, e começa uma conversa que é interrompida, contudo, poucos versos adiante (v. 52), de forma tão imediata quanto antes a conversa entre Virgílio e Dante: isto acontece pela intervenção de um outro ocupante dos ataúdes, que é reconhecido por Dante imediatamente, devido à sua situação e às suas palavras: o interruptor é Cavalcante de Cavalcanti, pai do seu amigo de juventude, o poeta Guido Cavalcanti. A cena que ora se desenvolve entre os dois é breve (21 versos); logo que acaba, quando Cavalcante volta a se deitar, Farinata continua a conversa interrompida.

No estreito espaço de cêrca de setenta versos ocorre, portanto, uma tripla mudança de cena; são quatro cenas, tôdas cheias de impulso e conteúdo, que se entrecrocão estreitamente; nenhuma delas tem um conteúdo meramente preparatório, nem a primeira, a conversa relativamente calma entre Dante e Virgílio, que não transcrevemos aqui. Não obstante na primeira cena seja apresentado introdutòriamente, tanto a Dante quanto ao leitor, o nôvo cenário, que se abre diante dêles, o do sexto círculo infernal, a mesma cena também contém um processo psicológico próprio, existente de per si, entre os dois interlocutores. Diante da calma teórica e da ternura espiritual dêste prelúdio, a segunda cena, dramática ao extremo, apresenta um violento contraste, introduzido pela voz que ressoa súbitamente e pela repentina aparição do corpo que se ergue no caixão, pelo susto de Dante e pelas palavras e gèstos encorajadores de Virgílio. Nela se desenvolve, tão alta e violenta quanto o seu corpo, a figura moral, igualmente maior do que o natural, de Farinata, que a morte e os tormentos infernais não puderam atingir; ainda é o mesmo que era quando vivo. São os sons toscanos da bôca de Dante o que o moveram a se erguer e a deter com amabilidade orgulhosa e mesurada o passante; quando êste se lhe aproxima, pergunta-lhe antes de mais nada acêrca da sua origem, para certificar-se com quem está lidando, se com um homem de família importante, se com um amigo ou com um inimigo; e quando ouve que Dante é o rebento de uma prole guelfa, diz, com severa satisfação, que banira por duas vèzes da cidade êste partido inimigo; o destino da cidade de Florença e do partido gibelino é ainda o seu único pensamento. A resposta de Dante, que o banimento dos guelfos de nada servira, no fim das contas, aos gibelinos, pois êstes acabaram ficando banidos, é interrompido pela emersão de Cavalcante, que ouviu as palavras de Dante e o reconheceu; a sua cabeça observante torna-se visível, pertence a um corpo bem menor que o de Farinata; procura o seu filho em companhia de Dante, e quando não o vê, irrompe em temerosas perguntas; delas resulta que também êle tem ainda o mesmo caráter e as mesmas paixões de quando era vivo, caráter e paixões totalmente diversas, evidentemente, das de Farinata: amor pela vida terrena, fé na livre grandeza do espírito humano, e, sobretudo, amor e admiração pelo seu filho Guido. Agitado, quase suplicante, e contrastando por isto fortemente com a grave e controlada figura de Farinata, Cavalcante faz as suas prementes perguntas, e quando acredita (sem razão) que deve concluir das palavras de Dante que o seu filho está morto, desfalece; após o que, impávido e sem atentar para o incidente, Farinata dá uma resposta à última observação de Dante a êle dirigida, que caracteriza totalmente o seu ser; se, como tu dizes, os gibelinos banidos não conseguiram voltar à cidade, isto é para mim um tormento maior do que o leito no qual jazo.

Neste trecho há mais coisas concentradas do que em qualquer outra das passagens que tratamos até aqui neste livro, e não só há mais coisas, mais grave e dramaticamente juntadas num espaço tão estreito, mas também tudo é mais variado. Não se trata da narração de um acontecimento, mas de três acontecimentos diferentes, dos quais o segundo, a cena de Farinata, é interrompido pelo terceiro e é partido em duas partes. Não existe, portanto, unidade de ação, no sentido usual da palavra; aqui também não acontece como na cena de Homero, de que tratamos no primeiro capítulo, onde a menção da cicatriz de Ulisses dá lugar a uma narração intermediária longa, explícita, e que leva muito longe: aqui o objeto muda rápida e consecutivamente, de forma abrupta; as palavras de Farinata interrompem *subitamente* a conversa entre Dante e Virgílio, o *Allor surse* do verso 52 rasga em duas, sem ligação, a cena de Farinata, e com *ma quell'altro magnanimo*, ela é retomada de maneira igualmente imediata. A unidade de tudo isto repousa no cenário, a paisagem físico-moral do círculo infernal dos hereges e ímpios; e a rápida mudança de acontecimentos independentes de per si, não ligados entre si como cenas isoladas, repousa na estrutura total da *Comédia*. Ela apresenta a peregrinação de um só homem com o seu guia através de um mundo cujos ocupantes permanecem nos lugares que lhes foram designados. Apesar desta rápida mudança das cenas, não se pode falar numa construção paratática do estilo de linguagem; em si, cada cena apresenta grandes riquezas de meios de ligação sintática, e nos casos em que, como aqui, as cenas são contrapostas agudamente e sem ligação entre si, utiliza-se para a contraposição formas de expressão variadas e artísticas, que devem ser tidas antes como comutações do que como parataxes; as cenas não são enfileiradas, tesas, umas ao lado das outras, num mesmo tom — pense-se na versão latina da lenda de Aleixo ou mesmo na *Canção de Rolando* —, mas, na peculiar modelagem do tom, em cada caso, elas surgem das profundezas e estão em mútuo contraponto. Para fazer com que isto apareça com maior clareza, observaremos mais de perto as passagens nas quais a cena muda. Farinata interrompe os que passam conversando com as palavras: *O Tosco, che per la città del foco vivo ten vai . . .* Isto é uma invocação, um vocativo introduzido por *o*, Seguido por uma oração relativa que, comparada com a invocação, é bastante pesada e carregada de conteúdo, e que só depois é seguida pela oração volitiva, carregada também pela cortesia grave e reservada; não está dito: Toscano, detém-te . . .; mas: Toscano, tu que . . ., queiras dignar-te a ficar neste lugar. A fórmula “ó tu que . . .” é extremamente solene, e provém do estilo elevado da epopéia antiga; Dante tem o seu som nos ouvidos, assim como guardou o som de tanta coisa de Virgílio, Lucano ou Estácio; não acreditou que, antes dele, tenha sido empregada numa língua vulgar medieval. Mas êle a emprega à sua maneira: de forma extremamente invocadora, tal como na Antigüidade apareceria apenas em súplicas religiosas

e, na oração relativa, tão comprimida no seu conteúdo quanto pode; o sentimento e a situação de Farinata perante o passante estão concentrados pelas três definições *per la città del foco ten vai, vivo, così parlando onesto* de uma maneira tão dinâmica, que o mestre Virgílio, se realmente houvesse ouvido estas palavras, ter-se-ia assustado mais profundamente do que Dante no poema. As orações relativas que Virgílio junta aos vocativos, ainda que sejam perfeitamente belas e harmônicas, não são, nem de longe, tão agudamente concentradas e emocionantes (por exemplo, *Eneida* I, 436: *o fortunati quibus iam moenia surgunt!* ou, mais interessante, pela sua plenitude que se espraia retrôicamente, II, 638: *vós o quibus integer aevi / sanguis, ait, solidaeque suo stant robore vires, / vos agitate fugam*). Deve também ser observado de que forma a antítese entre “pela cidade do fogo” e “vivo” é expressa exclusivamente, mas de maneira tanto mais efetiva, pela colocação da palavra *vivo*. Após esta invocação de três versos segue-se o terceto no qual Farinata se dá a conhecer como compatriota, e só depois, só após ter acabado de falar, a oração: *subitamente este som saiu . . .*, uma oração que, em geral, seria esperada como introdução de um acontecimento surpreendente, mas que aqui, após as orações precedentes, resulta relativamente calma, como explicação do acontecido, e deveria ser lida por um recitador em voz mais baixa. Não é possível falar, pois, numa sucessão uniformemente paratática entre a cena de Farinata e a cena anterior da conversa entre os dois peregrinos; por um lado, e isto não deve ser esquecido, esta cena já foi anunciada brevemente durante a conversa de Virgílio (versos 16-18), e por outro lado, ela é uma irrupção tão violenta, forte, prepotente num outro campo, nos sentidos espacial, moral, psicológico e estético, que não está ligada ao que lhe antecede pela simples ligação sucessiva, mas pela relação viva do contraponto, da brusca erupção de algo já levemente suspeitado. Os acontecimentos não estão, como dissemos quando tratamos da *Canção de Rolando* e da lenda de Aleixo, divididos em pequenas parcelas, mas vivem, também na contradição, e justamente através dela, uns com os outros. A segunda mudança de cena é dada com as palavras: *Allor surse . . .* do verso 52; aparece de maneira mais simples e menos digna de nota do que a primeira; pois, o que pode ser mais natural do que introduzir um acontecimento que ocorre de repente com as palavras: então aconteceu . . .? Mas se fôr feita a pergunta, acêrca de onde poderia ser encontrada, nas línguas vulgares medievais anteriores a Dante, uma forma de linguagem semelhante, que interrompe tão cortante e dramaticamente uma ação em desenvolvimento com um “então”, seria necessário procurar muito tempo; não conheço nenhum caso. *Allora*, no comêço das orações, encontra-se com bastante frequência no italiano pré-dantesco, por exemplo, nas narrações do *Novellino*, mas com significação muito mais débil. Cortes de tal violência não fazem parte do estilo nem da consciência

temporal dos narradores anteriores a Dante, nem nos da épica francesa, onde pode ser encontrado com sentido semelhante, mas muito mais fraco, *ez vos* ou *atant ez vos* (por exemplo, *Rolando*, 413, etc.). Quão mais rígida e complicadamente eram representadas mesmo as mudanças mais dramáticas dos acontecimentos, pode ser observado no caso de Villehardouin, que introduz a sua narrativa sobre a intervenção do velhíssimo e cego doge de Veneza, quando do assalto de Constantinopla, ocasião na qual este ordena, sob pena de morte, à sua gente, que hesita antes do desembarque, que ele seja o primeiro a descer à terra com a bandeira de São Marcos, com as seguintes palavras: *or porrez oir estrange proece* — exatamente como se Dante, em lugar do *allora*, tivesse escrito: então aconteceu algo de extraordinário. O *ez vos* do francês arcaico leva-nos pelo rasto certo, quando procuramos a expressão latina correspondente a este “então” súbito e bruscamente interruptor; não se trata, precisamente, de *tum* nem de *tunc*; em alguns casos, *sed* ou *iam* aproximar-se-iam melhor; mas a correspondência mais apropriada, a que possui toda esta força, é *ecce* ou, melhor ainda, *et ecce*; encontra-se menos no estilo elevado do que em Plauto, nas cartas ciceronianas, em Apuleio, etc., e, sobretudo, na Vulgata; quando Abraão pega a faca, para sacrificar o seu filho Isaac, está escrito: *et ecce Angelus Domini de caelo clamavi, dicens: Abraham, Abraham.* Parece-me que este movimento lingüístico, cortantemente interruptor, é demasiado duro para ter sua origem no estilo elevado do latim clássico; ao contrário, corresponde perfeitamente ao estilo elevado da Bíblia; além disso, Dante emprega o *et ecce* bíblico literalmente em outra oportunidade, onde uma situação é interrompida súbitamente, ainda que não de forma tão dramática (*Purgatório*, 21,7: *ed ecco, si come ne scrive Luca ... ci apparve ...*, segundo *Lucas*, 24,13, *et ecce duo ex illis ...*). Contudo, não quero afirmar com certeza que Dante introduziu no estilo elevado o movimento do “então” súbitamente interruptor, e que este movimento penetrou no seu ouvido a partir da Bíblia; mas, pelo menos, deve ficar claro que o “então” dramaticamente arrebatador, no tempo em que ele escrevia, não era tão corriqueiro e não estava tão perto da expressão de qualquer pessoa, como hoje; e que o empregava de maneira muito mais radical do que qualquer outro antes dele, na Idade Média. De mais a mais, devem ainda ser tomados em consideração o significado e o som do *surse*, que Dante emprega ainda em outra passagem, com um efeito sonoro muito grande, para exprimir um súbito levantar-se (*Purgatório*, 6, 72/73, *e l'ombra tutta in se romita / surse vèr lui ...*). O *allor surse* do verso 52 tem, portanto, um peso em nada menor do que as palavras de Farinata, que acarretam a primeira interrupção; este *allor* pertence àquelas formas paratáticas, que põem os membros que ligam em relação dinâmica entre si; a conversa com Farinata é interrompida; Cavalcante não é capaz de esperar o seu fim; após as últimas palavras que

ouvira, o seu autocontrôle o abandona; a sua aparição, com os gestos espreitantes, as palavras chorosas e a precipitada desesperação ao voltar a se deitar, oferece um contraste violento frente à tranqüila gravidade de Farinata, que volta a palavra com a terceira mudança (verso 73 ss.). A terceira mudança, *ma quell'altro magnanimo etc.*, é bem menos dramática do que as primeiras; é calma, orgulhosa e grave; Farinata domina esta cena sozinho. Mas o contraste com o precedente fica ainda mais ressaltado; Dante chama-o *magnanimo*, um termo aristotélico, que deve ter chegado a ele através de Santo Tomás de Aquino ou, mais provavelmente, através de Brunetto Latini, e que, numa passagem anterior, emprega para designar Virgílio; sem dúvida, é consciente o contraste com Cavalcante (*costui*); e os três colons da oração, igualmente construídos, que exprimem a imobilidade de Farinata (*non mutò aspetto, ne mosse collo, nè piegò sua costa*), não só devem descrever Farinata em si, mas também contrapor a sua atitude com a de Cavalcante. Isto ressoa também para o ouvinte, a partir das orações construídas com regularidade, pois que lhe ficam ainda no ouvido as perguntas irregulares e queixosas do outro (para a formulação destas perguntas, versos 58-60 e 67-69, Dante certamente teve como modelo a cena de Andrômaca, *Eneida* III, 310, isto é, as queixas de uma mulher).

Por mais abruptamente que os acontecimentos se revezem, portanto, não é possível falar numa construção estilística paratática; um movimento vivacíssimo agita tudo ininterruptamente; Dante dispõe de meios estilísticos tão ricos como nenhuma língua européia vulgar conheceu antes dele; e não os emprega somente isolados, mas os coloca em ininterrupta relação mútua. O discurso animador de Virgílio, 31-33, só contém orações principais, sem qualquer ligação externa mediante conjunções: uma curta oração imperativa, uma curta pergunta, outro imperativo com objeto e explicação relativa a uma oração futura, convidativa, segundo o seu sentido, com determinação adverbial. Mas a rápida sucessão, a composição aguda das partes isoladas e a sua mútua afinação, criam o ímpeto completo de um discurso dito com vivacidade: Volta-te! O que estás pensando, e assim por diante. Com isto, há articulações de pensamento da mais sutil das espécies; ao lado do causal comum (*però*) aparece o *onde*, que flutua entre um valor temporal, e o causal hipotético, e, segundo a opinião de alguns comentaristas antigos, cortêsmente moderador *forse che*; aparecem as mais diversas ligações temporais, comparativas, matizadamente hipotéticas, apoiadas pela maior elasticidade na colocação das formas verbais e no emprêgo da sintaxe. Observe-se, por exemplo, com que facilidade Dante conserva o domínio sintático sobre a cena da aparição de Cavalcante, de tal forma que ela corre, de uma só tirada, através de três tercetos, até o fim da sua primeira fala (verso 60). A unidade da construção descansa nos três pilares verbais *surge, guardò, disse*; no primeiro apóiam-se o sujeito, os

determinantes adverbiais e também, ainda, o parêntese explicativo *credo che*; sobre *guardò*, os dois primeiros versos do segundo terceto com a frase do “como se”, enquanto o terceiro verso já se dirige para o *disse* e para o discurso direto de Cavalcante, no qual culmina todo o movimento, que começara com força para depois diminuir e para, a partir do verso 57, novamente crescer. Se alguns dos leitores desta pesquisa forem menos versados em literatura medieval em línguas vulgares, provavelmente surpreender-se-ão pelo fato de eu salientar e louvar como coisa extraordinária estruturas sintáticas que hoje são empregadas sem esforço por qualquer escritor de certo talento, e até por alguns epistológrafos de certa cultura lingüística. Mas, quando se parte das anteriores, a língua de Dante parece um milagre quase inacreditável. Diante da expressão de todos os anteriores, entre os quais certamente houve grandes poetas, a expressão de Dante possui riqueza, presença, força e maleabilidade tão incomparavelmente maiores, conhece e utiliza uma quantidade tão incomparavelmente maior de formas, compõe os mais diversos fenômenos e conteúdos com segurança tão incomparavelmente maior, que necessariamente se chega à convicção de que este homem, através da sua língua, redescobriu o mundo. Muito freqüentemente é possível comprovar ou supor de onde ele hauriu esta ou aquela forma de expressão; mas são tantas as fontes, ele as ouve e emprega de uma maneira tão exata, primitiva, mas também, tão peculiar, que tais comprovações ou suposições só aumentam a admiração pela força do seu gênio lingüístico. Num texto como o nosso pode-se procurar em qualquer lugar, e em todos encontrar-se-ão coisas surpreendentes, inimagináveis nas literaturas vulgares até então. Tomemos algo aparentemente tão insignificante quanto a oração *da me stesso non vegno*; é possível imaginar a existência de uma formulação tão curta e completa de um tal pensamento, é possível, aliás, imaginar um pensamento tão aguçado e um tal emprêgo do *da* na poesia de um autor em língua vulgar anterior a Dante? Este emprega *da* com este sentido em muitas outras ocasiões (*Purgatório* 1, 52, *da me non venni*; *Purgatório* 19, 143, *buona da sè*; *Paraíso* 2, 58, *ma dimmi quel che tu da te ne pensi*). O significado “pela minha própria vontade”, “pela minha própria força”, “por mim só” deve ter-se desenvolvido a partir do significado “a partir de ...”; Guido Cavalcanti escreve na *Canzone Donna mi prega*: (*Amore*) *non è vertute ma da quella vene*. Naturalmente, não é possível afirmar que Dante tenha criado esta variante de significado, pois mesmo se não fôr possível achar nos textos mais antigos nenhuma passagem desta espécie, ela poderia ter-se perdido, e mesmo se nada de semelhante tivesse sido escrito antes dele, poderia ter vivido na língua coloquial; e assim é realmente, como o demonstra uma passagem caricatural de Liutprando de Cremona. Mas é certo que, quando Dante criou ou adotou esta curta formulação, lhe conferiu uma força e uma profundidade antes inimaginável; e para isto

contribui, no nosso texto, a dupla contraposição: por um lado, *per altezza d'ingegno*, pelo outro, *colui ch'attende là*; as duas são perifrases retóricas; uma evita o nome altivamente; a outra, respeitosa.

O *da me stesso* origina-se, talvez, da linguagem coloquial, e também, em geral, fica claro que Dante não desdenha as formas coloquiais. O *Volgiti! Che fai?*, ainda por cima na boca de Virgílio, e após a solene formulação da invocação de Farinata, tem um efeito muito forte de fala espontânea e não estilizada, tal qual aparece a todo instante no trato dos que se falam todo dia. Não é muito diferente o que se dá com a pergunta, dura e carente de todo enfeite perifrástico, *chi fur li maggior tui?*, ou com as perguntas de Cavalcante, *Come dicesti? egli ebbe?* etc. Continuando a leitura do canto, encontra-se perto do fim a passagem em que Virgílio pergunta *perchè sei tu si smarrito?* (verso 125). Todas estas passagens, desligadas do seu contexto, poderiam ser encontradas em qualquer conversação comum, em estilo baixo. Junto a elas aparecem formulações do mais elevado *pathos*, lingüisticamente também elevadas, no sentido antigo da palavra; a intenção estilística do conjunto dirige-se, sem dúvida, para o sublime; sente-se isto mesmo sem se conhecer as manifestações expressas de Dante, em cada verso do poema, por mais coloquial que seja — a gravidade, *gravitas*, do tom de Dante é mantida de forma tão ininterrupta, que não se pode duvidar nem um instante em qual nível de estilo nos encontramos. Sem dúvida, foram também os poetas antigos os que deram a Dante o modelo do estilo elevado, a ele antes de qualquer outro; ele próprio diz em muitas passagens, tanto na *Comédia* quanto na sua *De vulgari eloquentia*, quanto lhes deve pelo estilo elevado da língua vulgar; ele o diz mesmo no texto que estamos estudando, pois o tão discutido verso onde diz que talvez Guido Cavalcanti desprezara Virgílio contém, entre outros muitos significados, também este; quase todos os comentadores antigos entenderam-no no sentido estético. Mas, ao mesmo tempo, é inegável que o conceito que Dante faz do sublime é essencialmente diferente daquele dos seus antigos modelos, tanto no que se refere aos objetos, quanto à sua formulação lingüística. Os objetos apresentados pela *Comédia* estão misturados, segundo as medidas antigas, a partir do sublime e do baixo, de maneira excessiva: há, entre eles, personagens da história apenas passada, e até da história contemporânea, entre as quais, apesar de *Paraíso* 17, 136-38, pessoas quaisquer e carentes de fama; são apresentadas, muito freqüentemente, na sua esfera vital plena, baixamente realista, sem reservas, e, em geral, como todo leitor sabe, Dante não conhece barreiras na imitação exata e não perifrástica do quotidiano, do grotesco e do repugnante; coisas que, em si, nunca poderiam ser consideradas sublimes, no sentido antigo, tornam-se sublimes pela maneira como as forma e ordena. Já se falou da mistura lingüística no seu estilo; pense-se ainda somente no verso: “deixa que eles se cocem onde sentem

comichão”, numa das passagens mais solenes do Paraíso (17, 129), para tornar clara toda a distância que o separa, por exemplo, de Virgílio. Muitos críticos importantes, até séculos inteiros de gosto clássico, não se sentiram bem com esta proximidade presente demasiado violenta, no meio do sublime, com a “grandeza repulsiva, amiúde detestável” de Dante (são palavras de Goethe, *Annale*, 1821) — e isto é muito compreensível. Pois em nenhum outro lugar fica tão claro o choque entre as duas tradições, a antiga, de separação dos estilos, e a cristã, de mistura dos estilos, do que neste poderoso temperamento, para o qual as duas, também a antiga, a qual êle se esforça em atingir, sem poder deixar de lado a outra, tornam-se novamente conscientes; em nenhum lugar a mistura de estilos chega tão perto da ruptura de estilos. As pessoas cultas da Antigüidade tardia entendiam que havia ruptura estilística também nas escrituras bíblicas; da mesma maneira devem ter reagido os humanistas posteriores diante da obra do seu maior predecessor, daquele que foi o primeiro a ler novamente os poetas antigos por causa da sua arte e recebeu em si próprio o seu tom, daquele que foi o primeiro a formular e a realizar o pensamento do *Volgare illustre*, da grande poesia em língua materna; e a sua reação se devia, exatamente, ao fato de ter feito tudo isso. A mistura de estilos da poesia medieval anterior, do teatro cristão, por exemplo, era perdoável, por causa da sua ingenuidade; parecia não ter pretensões a grande dignidade poética, justificava-se ou, pelo menos, perdoava-se, por causa do seu fim e do seu caráter populares; nem entrava propriamente no campo daquilo que devia ser considerado e julgado com seriedade. Aqui, porém, não se podia falar em ingenuidade ou em falta de pretensões: muitas palavras textuais de Dante, todas as apelações ao modelo virgiliano; as invocações às musas, a Apolo, a Deus; a relação com a própria obra, cheia de tensão, que transparecia em muitas passagens; e, mais do que tudo isto, o tom de cada um dos versos da obra, tudo isto é testemunho da mais elevada pretensão. Não é surpreendente que o fato extraordinário desta obra fôsse incômodo para muitos humanistas posteriores, e para muitas pessoas educadas no humanismo.

O próprio Dante mostra nas suas declarações teóricas uma certa insegurança na questão da classificação estilística da *Comédia*. Na sua *De vulgari eloquentia*, na qual trata da poesia das *Canzoni*, e sobre a qual a *Comédia* não parece ter ainda deitado qualquer sombra, Dante faz ao estilo elevado e trágico exigências muito diferentes daquelas que cumpre mais tarde na *Comédia*: muito mais estreitas com respeito à escolha do objeto, muito mais puristas e fazendo maior questão da separação dos estilos quanto à escolha da forma e das palavras. Estava, então, sob o efeito da poesia do tardio provençal, extremamente artificiosa e destinada exclusivamente a um círculo escolhido de iniciados, e do estilo novo italiano, e uniu com isto a antiga doutrina da separação dos estilos, da forma como con-

tinuavam a vegetar nas obras dos teóricos medievais da arte retórica. Nunca se liberou totalmente destas opiniões; senão, não teria chamado sua grande obra *Comédia*, em nítido contraste com a definição de Virgílio da *Eneida* como *alta tragédia* (*Inferno* 20, 113); parece, portanto, que não quer incomodar a dignidade do estilo trágico elevado para a sua grande obra; a isto junta-se, ainda, a justificação que dá na décima parte da sua carta a Cangrande para o nome *Comédia*. Tragédia e comédia diferenciam-se, assim diz na mencionada carta, em primeiro lugar pela marcha da ação, que levaria, na tragédia, de um começo tranqüilo e nobre a um fim terrível, e na comédia, de forma contrária, de um começo amargo a um fim feliz; depois, e isto é para nós o mais importante, pelo estilo, pelo *modus loquendi*: *elate et sublime tragedia; comedia vero remissee et humiliter*; e por isto o seu poema deveria chamar-se *comédia*; por um lado, por causa do começo infeliz e do fim feliz; pelo outro, por causa do *modus loquendi*: *remissus est modus et humilis, quia locutio vulgaris in qua et muliercule communicant*. Deve-se acreditar, antes de mais nada, que isto se refere ao emprego da língua italiana; então, o estilo seria baixo simplesmente por isto, porque a *Comédia* está escrita em italiano e não em latim; mas uma tal declaração seria dificilmente crível em Dante, que defendera a nobre dignidade da língua vulgar a partir do *De eloquentia*, e que baseou o estilo elevado da língua vulgar nas suas *Canzoni*, e que, finalmente, já havia completado a *Comédia* no tempo da carta a Cangrande; por isto, numerosos pesquisadores modernos entenderam *locutio* não como língua, mas como modo de expressão, de tal forma que Dante teria querido dizer que a forma de expressão da obra não seria a do italiano elevado, do *vulgare illustre, cardinale, aulicum et curiale*, para usar as suas próprias palavras (*De vulg. el.* 1, 17), mas a da linguagem popular quotidiana qualquer. Em todo caso, também aqui não requer o estilo trágico elevado para a sua obra, mas, no melhor dos casos, um estilo médio, e mesmo isto êle exprime de forma somente indistinta, na medida em que cita a passagem da *Ars poetica* de Horácio (93 ss.), na qual se diz que a comédia emprega também, às vezes, tons trágicos, e vice-versa. Declara que a sua obra, como um todo, pertence ao estilo baixo; logo após ter falado na sua multiplicidade de sentidos — o que não corresponde, de forma alguma, ao estilo baixo e apesar de que repetidamente fale da parte que, juntamente com a carta, dedica a Cangrande, o *Paraíso*, como sendo *cantica sublimis*, designando a sua *materia* como sendo *admirabilis*. Na própria *Comédia* persiste a incerteza, mas aqui predomina a consciência de que tanto o objeto quanto a forma podem reivindicar a mais elevada dignidade poética. Já enumeramos, acima, tudo aquilo que fala a favor da sua plena consciência da essência e da dignidade do seu estilo. Mas, não obstante escolha Virgílio como guia, não obstante invoque Apolo e as musas, Dante evita toda designação do seu poema como

uma obra sublime no antigo sentido; para exprimir a sua peculiar sublimidade, forma uma palavra especial: *il poema sacro, al quale ha posto mano e cielo e terra* (Par. 25, 2/3). É difícil acreditar que, após ter encontrado esta palavra e ter completado a obra, tenha se exprimido de forma tão escolar acêrca da sua essência, como na passagem da carta a Cangrande que acabamos de comentar, de cuja autenticidade duvidou-se repetidamente. Todavia, o prestígio da antiga tradição, obscurecida naquele tempo ainda pela sistematização pedante, assim como a tendência para posições teóricas firmes e, aos nossos olhos, absurdas, eram tão grandes, que a coisa pode também parecer verossímil. Os comentadores seus contemporâneos ou, antes, os seus sucessores imediatos, manifestaram-se, também, num sentido puramente escolar acêrca da questão do estilo, por mais que haja, naturalmente, algumas exceções: Boccaccio, por exemplo, cujas explicações espirituosas, que atestam um conhecimento humanista já sério da Antigüidade, não convencem, pois eludem o problema; e, sobretudo, o extremamente vivaz Benvenuto de Imola, que, depois de ter explicado a clássica tripartição dos estilos (o elevado-trágico, o médio-polêmico-satírico, o baixo-cômico), continua da seguinte forma:

Modo est hic attente notandum quod sicut in isto libro est omnis pars philosophiae ("tôda espécie de filosofia"), ut dictum est, ita est omnis pars poetriae. Unde si quis velit subtiliter investigare, hic est tragoedia, satyra et comoedia. Tragoedia quidem, quia describit gesta pontificum, principum, regum, baronum, et aliorum magnatum et nobilium, sicut patet in toto libro. Satyra, it est reprehensoria; reprehendit enim mirabiliter et audacter omnia genera viciorum, nec parcat dignitati, potestati vel nobilitati alicuius. Ideo convenientius posset intitulari satyra (talvez aqui o pensamento vá também aos Sirventes) quam tragoedia vel comoedia. Potest etiam dici quod sit comoedia, nam secundum Isidorum comoedia incipit a tristibus et terminatur ad laeta. Et ita liber iste incipit a tristi materia, scilicet ab Inferno, et terminatur ad laetam, scilicet ad Paradisum, sive ad divinam essentiam. Sed dices forsan, lector: cur vis mihi baptizare librum de novo, cum autor nominaverit ipsum Comoediam? Dico quod autor voluit vocare librum Comoediam a stylo infimo et vulgari, quia de rei veritate est humilis respectu litteralis (sic), quamvis in genere suo sit sublimis et excellens... (Benvenuti de Rambaldi de Imola, Comentum super D. A. Comoediam... curante Jacobo Philippo Lacaita, Tomus Primus, Florentiae 1887, p. 19).¹

¹ Deve-se observar, aqui, atentamente que, assim como neste livro há tôda espécie de filosofia, como já foi dito, assim também há tôda espécie de poesia. Com efeito, quem quiser investigá-lo mais sutilmente, encontrará nêle a tragédia, a sátira e a comédia. A tragédia, porque descreve os feitos dos pontífices, príncipes, reis, barões e outros magnatas e nobres, como é patente no livro todo. A sátira, porque é repreensório, porque repreende admirável e audazmente tôda espécie de vícios, e nem perdoa dignidade, potestade ou nobreza de ninguém. Por isso poderia chamar-se sátira mais prôpriamente do que tragédia ou comédia. Mas também é possível chamá-lo de comédia, pois

O temperamento de Benvenuto abre para si um caminho reto através do matagal da teoria escolástica: êste livro contém tôda espécie de poesia, assim como contém tôda espécie de saber; o seu autor chamou-o *Comédia*, porque o seu estilo é baixo e vulgar; mas pertence, todavia, na sua especial forma de ser, ao gênero da poesia sublime.

Já pela plenitude dos objetos tratados, o problema do estilo elevado coloca-se, para a *Comédia*, de maneira totalmente nova. Para os provençais e para os poetas do estilo nôvo, o único tema grande era o amor sublime; quando Dante enumera três dêstes temas no seu livro *De eloquentia (salus, venus, virtus)*, isto é, feitos de armas, amor e virtude), os dois outros estão subordinados, em quase tôdas as grandes *Canzoni*, ao amor, ou estão disfarçados numa alegoria amorosa. Ainda na *Comédia*, êste bastidor é conservado pela figura e pelo efeito de Beatriz; o bastidor, porém, cinge um domínio imenso. A *Comédia* é, entre outras coisas, um poema didático enciclopédico, no qual são apresentadas conjuntamente as ordens universais físico-cosmológica, ética e histórico-política; é, também, uma obra de arte imitativa da realidade, na qual aparecem todos os campos concebíveis da realidade: passado e presente, grandeza sublime e desprezível vulgaridade, história e lenda, tragédia e comédia, homem e paisagem; é, finalmente, a história do desenvolvimento e da salvação de um único homem, Dante, e, como tal, uma história figurativa da história da salvação da humanidade em geral. Nela aparecem figuras da mitologia antiga, às vêzes, mas não sempre, fantásticamente demonizadas; personificações alegóricas e animais simbólicos originários da Antigüidade tardia e da Idade Média; anjos, santos e beatos como portadores de um significado, do mundo do cristianismo; aparecem Apolo, Lúcifer e Cristo, Fortuna e a Senhora Pobreza, Medusa como emblema dos círculos mais profundos do Inferno e Catão de Útica como guardião do Purgatório. Mas nada disto tudo é, no contexto de um esforço pelo estilo elevado, tão nôvo e tão problemático quanto o imediato agarrar da realidade presente da vida, não escolhida nem pré-ordenada mediante escalas estéticas, através do qual, justamente, surgem tôdas as formas imediatas de linguagem, inusuais no estilo elevado, cuja dureza causava espécie ao gôsto clássico. E todo êste realismo não se movimenta dentro de uma só ação, mas numa plethora de ações que se revezam nos mais diferentes níveis de tom.

Todavia, a unidade do poema é convincente. Descansa sôbre o tema geral, sôbre o *status animarum post mortem*; êste deve ser, como sentença divina final, uma unidade perfeitamente

segundo Isidoro a comédia começa com coisas tristes e termina com coisas alegres. E assim, êste livro começa com matéria triste, ou seja, o Inferno, e termina com algo alegre, ou seja, o Paraíso da essência divina. Mas talvez diga, leitor: por que queres que eu batize êste livro de nôvo, se o seu autor já o chamou de Comédia? Digo que o autor quis chamar o livro de Comédia por causa do seu estilo ínfimo e vulgar e, com efeito, a sua obra é humilde do ponto de vista literal, ainda que, no seu gênero, seja sublime e excelente...

ordenada, tanto como sistema teórico, quanto como realidade prática e, portanto, também como criação estética; deve representar a unidade da ordem divina de uma forma ainda mais pura e atual do que o mundo terreno, ou algo que nêle acontece, pois que o além, ainda que inacabado até o Juízo Final, não apresenta, na medida em que o faz o mundo terreno, desenvolvimento, potencialidade e provisoriedade, mas é o ato completo do plano divino. A ordem unitária do além, assim como Dante no-la apresenta, é tangível da maneira mais imediata como sistema moral, na repartição das almas nos três reinos e suas subdivisões: o sistema segue em tudo a ética aristotélico-tomista; reparte os pecadores no Inferno, antes de mais nada, segundo a medida da sua má vontade e, dentro desta divisão, segundo a gravidade dos seus atos; os penitentes no Purgatório segundo os maus impulsos dos quais devem se purificar; e os venturosos, no Paraíso, segundo a medida da teofania da qual participam. Neste sistema moral há entretidos, contudo, outros sistemas de ordenação, físico-cosmológicos e histórico-políticos. A situação do Inferno, do Monte da Purificação e das Abóbadas Celestes oferece, juntamente com uma visão moral, uma visão física do universo; a ciência espiritual, que serve de base à ordem moral, é também, simultaneamente, uma antropologia fisiológica psicológica, e também de muitas outras maneiras, a ordem moral está ligada fundamentalmente com a ordem física. O mesmo ocorre com a ordem histórico-política; a comunidade dos venturosos na rosa branca do Empíreo é, também, ao mesmo tempo, o alvo da história da salvação, para o qual se dirigem tôdas as teorias histórico-políticas, e segundo o qual devem ser julgados todos os acontecimentos histórico-políticos; isto é expresso constantemente no poema, às vezes muito claramente (por exemplo, nos acontecimentos simbólicos no cume do Purgatório, no Paraíso terrestre); de tal forma que, de modo sempre presente e sempre comprovável, os três sistemas da ordem, o moral, o físico e o histórico-político, aparecem como uma só figura.

Para compreender, agora, de forma prática, de que maneira se realiza a unidade da ordenação do além como unidade do estilo elevado, devemos voltar ao nosso texto. A vida terrena de Farinata e de Cavalcante chegou ao seu fim; a mudança do seu destino acabou; estão numa situação definitiva e imutável, na qual só acontecerá uma única modificação, ou seja, a recuperação dos seus corpos quando da ressurreição, no Juízo Final. Assim como são encontrados aqui, são, portanto, almas separadas do corpo, às quais Dante confere, contudo, uma espécie de corpo espectral, de forma que possam ser reconhecidos, que possam exprimir-se e sofrer (cf. *Purg.* 3, 31 ss.). A sua relação com a vida terrena limita-se à memória; além disto, como Dante discute no nosso canto, possuem certos conhecimentos do passado e do futuro, que ultrapassam as medidas terrenas; vêm com nitidez, como se fôssem hipermetropes, os acontecimentos que se dão na Terra, num passado ou num futuro algo longínquo, podendo,

portanto, predizer o futuro, enquanto são cegos para o presente terreno; êste é o motivo da hesitação de Dante diante da pergunta de Cavalcante sôbre se o seu filho ainda vive; surpreende-se por causa da ignorância de Cavalcante, tanto mais quanto, já antes, outras almas profetizaram-lhe coisas futuras. Êles possuem, portanto, a sua própria vida terrena, completa, na memória, não obstante tenha acabado; e não obstante se encontrarem numa situação que não só praticamente (estão deitados em ataúdes ardentes), senão também fundamentalmente, devido à sua imutabilidade espacial e temporal, é diferente de qualquer situação terrena concebível, não parecem mortos, como o estão, mas vivos. Aqui chegamos ao mais surpreendente, ao paradoxal naquilo que é chamado o realismo de Dante. Imitação da realidade é imitação da experiência sensível da vida terrena, a cujas características essenciais parecem pertencer a sua historicidade, a sua mutação e o seu desenvolvimento; por mais liberdade que se queira dar ao poeta imitativo para a sua criação, esta qualidade, que é a sua própria essência, êle não deve tirar da realidade. Os habitantes dos três reinos de Dante encontram-se, porém, numa existência imutável (esta palavra é usada por Hegel numa das mais belas páginas que jamais foram escritas acêrca de Dante, nas suas conferências sôbre a estética), e, todavia, Dante introduz "o mundo vivo do agir e do sofrer humanos, e mais perto dos atos e dos destinos individuais, nesta existência imutável". Perguntamo-nos, diante do nosso texto, como isto acontece. A existência dos dois sepulcrais habitantes e o cenário onde ela se realiza são, certamente, definitivos e eternos; não são, porém, carentes de história. Ao Inferno desceram Enéias e Paulo, e também Cristo; nêle passeiam Virgílio e Dante; nêle há paisagens, e nas paisagens movimentam-se espíritos infernais; diante dos nossos olhos realizam-se fatos e acontecimentos, até mudanças. As almas dos condenados, no seu corpo espectral, têm, no seu eterno lugar, aparência, liberdade de palavra e de gestos, liberdade para realizar alguns movimentos, e portanto, dentro da imutabilidade, liberdade para certo grau de mudança; abandonamos o mundo terreno, estamos num lugar eterno, e, todavia, encontramos nêle aparências concretas e acontecimentos concretos. Isto é diferente daquilo que aparece e acontece na Terra, e, contudo, um está em relação evidentemente necessária poderosa com o outro. A realidade das aparições de Farinata e Cavalcante é percebida na situação na qual se encontram e nas suas manifestações. Na sua situação de habitantes dos ataúdes ardentes exprime-se a condenação que Deus concebeu para tôda a categoria de pecadores à qual pertencem, a dos hereges e infiéis; nas suas manifestações, porém, a sua essência pessoal aparece com tôda força. Isto é especialmente claro no caso de Farinata e de Cavalcante, pois são pecadores da mesma categoria, e se encontram na mesma situação; como indivíduos de caráter diferente, de diferente destino na vida pregressa e de diferentes tendências, os dois são postos em enérgico contraste. O seu destino eterno

e imutável é o mesmo; mas só no sentido de terem ambos de sofrer a mesma pena, só no sentido objetivo; pois ambos a recebem de forma diferente; Farinata não dá a mínima atenção à sua situação, Cavalcante chora no cego cárcere a luz perdida; e ambos mostram em total configuração, por gestos e palavras, uma essência peculiar para cada um deles, que não pode ser, e também não é outra senão aquela que outrora possuíram na vida terrena. Mais do que isso: pelo fato de que a vida terrena está detida, de tal forma que nada nela pode ser desenvolvido ou mudado, enquanto as paixões e tendências que a movimentaram continuam a persistir, sem descarregar-se pela ação, ocorre como que um tremendo armazenamento das mesmas; torna-se visível uma figura muito exacerbada, fixada para a eternidade numa medida tremenda da essência individual de cada um, tal como não poderia ter sido encontrada, com tanta pureza e nitidez, em nenhum momento da vida terrena de outrora. Não há dúvida que também isto faz parte da condenação que Deus pronunciou sobre eles; as almas não foram somente classificadas em categorias e distribuídas correspondentemente entre os três reinos, mas foi concebida uma situação individual para cada uma delas, na medida em que a forma individual de cada uma não foi destruída, mas, ao contrário, foi fixada na sentença eterna, completando-a definitivamente só mediante este último toque e livrando-a, finalmente, à observação. Farinata é, no meio do Inferno, maior, mais poderoso e nobre do que nunca, pois nunca, durante a sua vida, teve a oportunidade de manifestar, assim, a força do seu coração; e se os seus desejos e pensamentos ainda circulam imutados ao redor de Florença e dos gibelinos, dos prêmios e dos erros da sua ação de outrora, esta continuidade da sua essência terrena, na sua grandeza e na sua desesperançada inutilidade, pertence, sem dúvida, à sentença que Deus pronunciou a seu respeito. A mesma desesperada inutilidade na continuação da sua essência terrena é apresentada por Cavalcante; com certeza, nunca durante a sua vida sentiu tão fortemente e exprimiu tão arrebatadamente a sua fé no espírito do homem, o seu amor pela doce luz e pelo seu filho Guido, como agora, quando tudo isso é inútil. Também não deve ser esquecido que, para as almas dos mortos, a peregrinação de Dante é a oportunidade única e última, para toda a eternidade, de conversar com um ser vivo; uma circunstância que leva muitos a se exprimirem com extrema intensidade e que introduz na imutabilidade do seu destino eterno um instante de dramática historicidade. Da especial situação dos habitantes do Inferno ainda faz parte o campo peculiarmente restrito e ampliado do seu conhecimento; perderam a visão de Deus, que foi outorgada a todos os seres, na Terra, no Purgatório e no Paraíso, em diferentes graus, e, com ela, perderam toda esperança; conhecem o passado e o futuro dos acontecimentos terrenos e, com isto, a inutilidade da forma pessoal que lhe foi conservada, mas que nunca poderá desembocar na comunidade

divina; e têm apaixonado interesse pelo estado presente das coisas sobre a Terra, o qual lhes é oculto. (Muito impressionante, neste sentido, ao lado de Cavalcante e de outros, é Guido de Montefeltro, que fala penosamente através da ponta da chama da sua cabeça no Canto XXVII, cuja invocação longa, suplicante, embebida de lembrança e de queixume, no sentido de que Virgílio se detenha e converse com ele, culmina com as palavras do verso 28: *dimmi se i Romagnuoli han pace o guerra!*)

Dante transferiu, portanto, a historicidade terrena para o seu além; os seus mortos estão privados do presente terreno e das suas mudanças, mas a lembrança e a intensiva participação no mesmo os arrebatam de tal forma, que a paisagem do além está cheia disso. Isto não é tão forte no Purgatório e no Paraíso, pois lá a vista não está dirigida, como no Inferno, exclusivamente para trás, para a vida terrena, mas para a frente e para o alto, de tal forma que ele, à medida que nos elevamos, vê a existência terrena mais claramente concentrada com a sua meta divina. Mas a existência terrena fica sempre conservada, pois em toda parte é a base da sentença divina e, com isto, da situação eterna na qual a alma se encontra; e em toda parte esta situação não é somente um estar classificado num determinado grupo de penitentes ou de venturosos, mas uma estampa consciente da essência terrena de outrora e do lugar que lhe corresponde no plano geral divino. É justamente na completa atualização do caráter outrora terreno no lugar que definitivamente lhe corresponde, que consiste a sentença divina. E em toda parte, as almas dos mortos têm liberdade bastante para manifestar a sua essência individual e peculiar; às vezes, é claro, só com esforço, pois às vezes a pena ou a penitência ou mesmo o brilho da sua ventura dificulta a sua aparição e manifestação; mas estas aparecem, então, de maneira ainda mais arrebatadora, vencendo o obstáculo.

Estes pensamentos encontram-se na página de Hegel que mencionei acima, e fiz deles uma base para uma investigação do realismo de Dante, que publiquei em 1929 (*Dante als Dichter der irdischen Welt*). Entretanto, tenho me perguntado sobre que visão da estrutura do acontecer, sobre que visão histórica, portanto, repousa este realismo de Dante, projetado para a eternidade imutável; esperei, com isto, averiguar algo de mais preciso acerca dos fundamentos do estilo elevado de Dante, pois o seu estilo elevado consiste, precisamente, na ordenação do caracteristicamente individual, às vezes cruel, feio, grotesco e quotidiano, dentro da dignidade, que ultrapassa qualquer sublimidade terrestre, da sentença divina. Evidentemente, a sua concepção dos acontecimentos não é idêntica àquela que hoje está difundida, em geral, pelo mundo, na medida em que não os vê meramente como desenvolvimento terreno, como sistema de ocorrências na Terra, mas em constante conexão com um plano divino do acontecer, para cuja meta o acontecer terreno avança constantemente. Isto não deve ser compreendido somente no

sentido de que a sociedade humana, como um todo, se aproxima, em movimento progressivo, do fim do mundo e da plenitude do reino de Deus, com o que, portanto, todos os acontecimentos dirigir-se-iam horizontalmente para o futuro, mas também no sentido de uma ligação sempiterna, independente de todo movimento progressivo, entre qualquer acontecimento terreno, qualquer fenômeno terreno e o plano divino; portanto, todo fenômeno terreno, através de uma série de ligações verticais, está referido imediatamente ao plano de salvação da providência. Pois a criação tãda é uma constante multiplicação e irradiação do movimento do amor divino (*non è se non splendor di quella idea che partorisce amando il nostro Sire, Par. 13, 53/4*), e este movimento de amor é atemporal e opera em todos os fenômenos sempiternamente. A meta da história da salvação, a rosa branca do Empíreo, a comunidade dos eleitos na visão não mais velada de Deus, não é somente uma esperança segura no futuro, mas já está, desde sempre, completada em Deus e pré-figurada para os homens, assim como Cristo o estava em Adão; fora do tempo ou em todo tempo, no Paraíso se dá o triunfo de Cristo e a coroação de Maria, e em todo tempo a alma, cujo amor não está dirigido para uma meta falsa, vai para o seu amado, Cristo, que a ela se prometera através do seu sangue.

Encontram-se na *Comédia* diversas aparições terrenas, cuja relação com o plano divino da salvação é explanado com exatidão também teoricamente; dentre elas, a mais surpreendente para um observador moderno é a monarquia romana universal; ela é, segundo a interpretação de Dante, a pré-anúnciação concreta e terrena do reino de Deus. Já a viagem de Enéias pelo mundo subterrâneo foi permitida em vista da vitória secular e espiritual de Roma (*Inf. 2, 13 ss.*); Roma está destinada, desde o princípio, a dominar o mundo; Cristo aparece quando o tempo está cumprido, isto é, quando o mundo habitado está em paz, nas mãos de Augusto; Brutus e Cássio, os assassinos de César, penam ao lado de Judas nas fauces de Lúcifer; o terceiro César, Tibério, é, como legítimo juiz do homem Cristo, o vingador executivo do pecado original; Tito é o legítimo executor da vingança contra os judeus; a águia romana e a ave de Deus, e o Paraíso é chamado, uma vez, *quella Roma onde Cristo è Romano* (*cf. Par. 6; Purg. 21, 82 ss.; Inf. 34, 61 ss.; Purg. 32, 102, etc.* e também muitas passagens da *Monarchia*); e, além do mais, o papel de Virgílio, no poema, só é compreensível a partir desta pressuposição. Isto lembra a figura da Jerusalém terrena e celeste, e está pensado de forma essencialmente figural. Assim como no método de interpretação judeo-cristão, realizado cabalmente por Paulo e pelos pais da Igreja, com referência ao Velho Testamento, Adão era uma figura de Cristo, Eva uma figura da Igreja, assim como absolutamente tãda aparição e todo acontecimento do Velho Testamento é interpretado como sendo uma figura, que somente pela aparição e pelos acontecimentos da encarnação de Cristo é cabalmente realizada ou, como diz a ex-

pressão habitual, é consumada, da mesma forma aparece, aqui, o Império Romano secular como figura da consumação celeste no reino de Deus. No meu ensaio, já anteriormente mencionado, sobre a figura, demonstrei, espero, convincentemente, que a *Comédia* está baseada, absolutamente, na interpretação figural. Tentei demonstrar, com base em três das suas mais importantes personagens, Catão de Útica, Virgílio e Beatriz, que a sua aparição no além é uma consumação da sua aparição na vida terrena, e que esta é uma figura daquela. Ainda salientei o fato de que a estrutura figural dos seus dois pólos, da figura e da consumação, permite que continue a existir o seu caráter de realidade histórica, independentemente das suas formas simbólicas ou alegóricas; de tal forma que, não obstante figura e consumação se "signifiquem" mutuamente, o seu conteúdo significativo não exclui, de maneira alguma, a sua realidade. Um acontecimento que deve ser interpretado figuralmente preserva o seu sentido literal, histórico; não se converte em mero signo; continua sendo acontecimento. Já os pais da Igreja, especialmente Tertuliano, Jerônimo e Agostinho, defenderam vitoriosamente o realismo figural, quer dizer, a conservação fundamental do caráter histórico real das figuras, contra as tendências espiritualistas-alegóricas. Tais tendências, que, por assim dizer, socavam o caráter real do acontecer e não vêem nêlo senão um signo e uma importância extra-históricas, transbordaram da Antigüidade tardia para a Idade Média. O simbolismo e o alegorismo medievais às vezes são, como se sabe, extremamente abstratos, e também na *Comédia* encontram-se muitos traços disto. Mas o que prepondera, de longe, na vida cristã da alta Idade Média é o realismo figural, que é encontrado em pleno florescimento nos sermões, nos hinos, nas artes plásticas e nos mistérios (*cf. o capítulo anterior*); e é êle, também, o que domina a visão de Dante. O além é, como já dissemos acima, o ato consumado do plano divino; em relação a êle, os fenômenos terrenos são, em tudo, figurais, potenciais e carentes de consumação; isto vale, também, para cada uma das almas dos mortos; só aqui, no além, elas ganham a plenitude, a verdadeira realidade da sua forma; a sua aparição na Terra não foi senão uma figura desta consumação; e na própria consumação encontram o castigo, a penitência ou o prêmio. A noção da provisoriedade e da carência de consumação no além, da figura humana na Terra, também corresponde à antropologia tomista, se fôr integralmente certo o que E. Gilson escreveu certa vez a respeito desta última; *une sorte de marge nous tient quelque peu en deçà de notre propre définition; aucun de nous ne réalise plênierement l'essence humaine ni même la notion complète de sa propre individualité* (*Le thomisme*, 3e. éd., Paris 1927, p. 300). Precisamente isto; a noção completa de *leur propre individualité* é o que as almas recebem no além de Dante, através da sentença de Deus, e isto se dá de uma forma que corresponde tanto à interpretação figural, quanto ao conceito aristotélico-tomista de for-

ma, como realidade atual. A relação da figura consumada na qual se encontram os mortos de Dante, com respeito ao seu próprio passado terreno, é comprovável com maior facilidade nos casos em que não só se cumpre o caráter e a essência, mas também um significado já reconhecível na figura terrena: assim, por exemplo, no caso de Catão de Útica, que cumpre a sua função de guarda da liberdade política terrena, que era somente figural, ao pé do Purgatório, como guardião da liberdade eterna dos eleitos (Purg. I, 71 ss.: *libertà va cercando*; e também *Archiv. Roman.* XXII, 478-81). Aqui, a interpretação figural desvenda o enigma da aparição de Catão num lugar onde é surpreendente achar um pagão. Uma tal prova pode ser achada só raramente; contudo, a partir dos casos nos quais pode ser encontrada, é possível reconhecer a noção fundamental de Dante acerca do indivíduo no além e no além. Caráter e função do homem têm o seu lugar determinado no pensamento divino da ordem, da forma como figuram na Terra e se cumprem no além.

Figura e consumação têm, ambas, como já dissemos, a essência de acontecimentos e fenômenos reais e históricos; a consumação a tem em grau ainda mais elevado e intenso, pois é, comparada à figura, *forma perfectior*. A partir daqui, explica-se o sobrepujante realismo do além dantesco. Quando dizemos "a partir daqui explica-se", não esqueçamos, naturalmente, o gênio do poeta, que foi capaz de produzir tais criações; para dizê-lo com as palavras dos antigos comentaristas, que (conforme Boécio) diferenciavam *causa efficiens, materialis, formalis e finalis* no poema: *causa efficiens in hoc opere, velut in domo facienda aedificator, est Dantes Allegherii de Florentia, gloriosus theologus, philosophus et poeta* (Pietro Alighieri e, de forma semelhante, também Jacopo della Lana); mas a maneira especial segundo a qual o seu gênio realista ganhou forma, nós a explicamos a partir da visão figural; ela permite entender que o além é eterno e é, contudo, também fenômeno; imutavelmente sempiterno, mas também pleno de historicidade. Permite, também, esclarecer como este realismo do além é diferente de todo e qualquer realismo puramente terreno. No além, o homem não mais está preso a qualquer ação ou trama terrenas, como acontece em qualquer mera imitação terrena de acontecimentos humanos; antes, está preso a uma situação eterna que é a soma e o resultado de todas as suas ações terrenas, e que, simultaneamente, lhe evidencia o que houve de decisivo na sua vida e na sua essência; com o que a sua memória, embora seja levada por um caminho desagradável e infrutuoso para os infernócolos, este caminho não deixar de ser o certo em todos os casos, um caminho que revela, sempre, o que foi decisivo na vida. É em tal situação que os mortos se apresentam a Dante; o suspense diante do futuro ainda não revelado, que é essencial para toda situação terrena e para a sua imitação artística, especialmente se dra-

mática, séria e problemática, não mais existe. Na *Comédia*, só Dante pode sentir essa tensão. Os muitos dramas acabados unem-se numa só e grande peça, na qual se trata dele mesmo e da humanidade. Todos eles só são exemplos, *exempla*, para o ganho ou a perda da eterna bem-aventurança. Mas as paixões, os tormentos e as alegrias ficaram preservados, encontram expressão na situação, nos gestos e na palavra dos mortos. Diante de Dante, todos os dramas são apresentados mais uma vez, extremamente concentrados, às vezes em poucas linhas, como o de Pia de' Tolomei (Purg. 5, 130), e nêles se desdobra de forma aparentemente dispersa e parcelada, mas, todavia, dentro de um certo plano, a história florentina, italiana e universal. Tensão e desenvolvimento, as características do acontecer terreno, acabaram, mas, todavia, as ondas da história rolam até o além, em parte como lembrança de um passado terreno, em parte como participação de um presente terreno, em parte como preocupação com um futuro terreno, em toda parte como temporalidade, figuralmente conservada na eternidade atemporal. Cada morto sente a sua situação no além como o último ato, inacabado e sempiterno, do seu drama terreno.

Dante diz a Virgílio no primeiro canto do poema: só a ti devo agradecer o belo estilo, que me trouxe a fama. Isto certamente é correto, e o é, aliás, muito mais para a *Comédia* do que para as obras anteriores e para as *Canzoni*. O motivo da viagem através do mundo subterrâneo, grande quantidade de motivos isolados e muitas formas de linguagem, tudo isto Dante deve a Virgílio; até a mudança da sua concepção estilística com respeito ao tratado *De vulgari eloquentia*, que o levou do meramente lírico-filosófico para a grande epopéia e, com isto, para a grande representação dos acontecimentos humanos, só se pode ter realizado com base nos modelos antigos e, em especial, no de Virgílio. Ele foi o primeiro, dentre os que conhecemos, que teve acesso imediato ao poeta Virgílio. Com ele, muito mais do que com a teoria medieval, forma-se o seu sentido estilístico e a sua noção do sublime. Através dele foi capaz de romper a moldura da "*suprema constructio*" provençal e contemporaneamente italiana, ainda demasiado estreita. Mas enquanto se dedicava à elevada obra, que está sob o signo de Virgílio, foi ainda a outra tradição, mais presente e vivaz, a que o subjugou: o seu grande poema tornou-se figural e com mistura de estilos, com base na interpretação figural; tornou-se uma comédia e também, como criação estilística, cristã. Depois de tudo o que dissemos a respeito, no decorrer destas interpretações, não é mais necessária uma nova explicação acerca de que, e de porque a interpretação de todo o acontecer terreno, como sublime imagem figural, misturando os estilos e sem limitação quanto ao objeto ou quanto a expressão, é de espírito e de origem cristãos. Junta-se a isto, ainda, a unidade do poema todo, que coloca uma plethora de gêneros e de ações

num único contexto universal, que une Céu e terra: *il poema sacro, al quale ha posto mano e cielo e terra*. E, por outro lado, foi o primeiro que sentiu e realizou, e até exacerbou a *gravitas* peculiarmente antiga do estilo elevado. Ele próprio pode dizer o que quiser, que o seu poema é baixo, grotesco, horrível, ou irônico: permanece no tom elevado; nunca o realismo da *Comédia* poderia cair, como o do teatro cristão, no farsesco; nunca poderia servir para o divertimento vulgar. O nível do tom de Dante é impensável em obras épicas medievais anteriores, e está formado, como pode ser comprovado com base em muitos exemplos, segundo modelos antigos (um belo exemplo, a sua fórmula invocatória com *se* a partir da forma clássica com *sic*, acêrca do qual falou recentemente G. Bonfante, nas *Publications of the Med. Lang. Assoc.* LVII, 930). A poesia pré-dantesca em línguas vulgares, sobretudo a cristã, é, no seu todo, bastante ingênua em questões estilísticas, apesar da influência da retórica escolástica, que foi recente e repetidamente assinalada; Dante, porém, não obstante pegue o seu material da língua popular mais viva, às vezes até da mais baixa, perdeu essa ingenuidade. Força tôdas as formas de linguagem na gravidade do seu tom, e quando canta a ordem universal divina, põe a serviço desta tarefa construções periódicas e instrumentos sintáticos que dominam imensas massas de pensamentos e concatenações de acontecimentos. Nada semelhante existiu na poesia, desde a Antigüidade (um exemplo dentre muitos: *Inf.* 2, 13-36). Será que o estilo de Dante é ainda um *sermo remissus et humilis*, como ele próprio diz e como deve ser o estilo cristão também no sublime? Talvez se pudesse responder afirmativamente; também os pais da Igreja não desprezaram a arte consciente do discurso; nem mesmo Santo Agostinho o fêz; o decisivo, porém, são a causa e as convicções a cujo serviço estão os meios artísticos.

No nosso trecho, são dois condenados os que são introduzidos em estilo elevado, e cujo ser terreno é conservado, em tôda sua realidade, no local ulterior. Farinata é grande e orgulhoso como sempre, e Cavalcante não ama menos a luz do mundo e o seu filho, mais ardentemente até, na sua desesperação, do que outrora, na Terra. Assim Deus o quis, e assim encaixa no realismo figural da tradição cristã. Só que nunca, até então, êste foi levado a tal extremo; nunca foi empregada tanta arte nem tanta força expressiva, nem mesmo, quase, na Antigüidade, para tornar a forma terrena da figura humana de uma evidência quase dolorosamente penetrante. Justamente a indestrutibilidade cristã do homem inteiro permitiu isto; e, justamente, na medida em que êle o executou com tanta força e com tanta realidade, abriu caminho para a tendência do ser terrestre para a autonomia. Criou, em meio ao além, um mundo de seres e paixões terrestres que, no seu efeito, sai da moldura e se torna independente. A figura ultrapassa a consumação, ou, mais propriamente, a consumação serve para fazer

sobressair a figura ainda mais eficazmente. Devemos admirar Farinata, e chorar com Cavalcante. O que realmente nos comove não é o fato de Deus tê-los condenado, mas o fato de que o primeiro permanece vigoroso e de que o outro clama tão cortantemente pelo seu filho e pela doce luz. A terrível situação da sua condenação serve, por assim dizer, só de meio para exacerbar êstes movimentos totalmente terrenos. O problema fica, porém, em limites demasiado estreitos se fôr reduzido, como aconteceu freqüentemente, à mera admiração ou compaixão de Dante por alguns infernicolas. O que queremos dizer de essencial não se limita ao Inferno nem, por outro lado, à simpatia ou admiração de Dante. Em tôda parte há exemplos nos quais o efeito da situação e do destino terrenos ultrapassa o da situação eterna ou põe esta última a seu serviço. Certamente, os nobres condenados como Francesca da Rimini, Farinata, Brunetto Latini ou Pier della Vigna são bons exemplos para o meu pensamento; mas coloca-se mal o acento, acho, se só se tomar êstes em consideração, pois, para uma doutrina que faz depender o destino eterno da graça e do arrependimento, tais figuras no Inferno são tão ineludíveis quanto os virtuosos pagãos no Limbo. Tão logo é feita, porém, a pergunta, por que Dante foi o primeiro a sentir o trágico de tais figuras, e por que chegou a exprimi-lo com tôda sua força sobrepujante, ampliasse, de imediato, o círculo de observação, pois Dante tratou todo o terreno que estava ao seu alcance com igual força. Cavalcante não é grande, e pessoas como o devasso Ciaccio ou como Filippo Argenti, desfigurado pela ira, são tratados por êle seja com compassivo desprezo, seja com abominação. Isto não impede que, também nestes casos, o quadro das paixões terrenas sobrepuje o quadro da pena coletiva, na sua consumação ulterior e totalmente individual e que a pena sirva, muito freqüentemente, só para maior efeito do primeiro quadro. Isto vale mesmo para os que são mencionados no Purgatório e no Paraíso. Casella, que canta uma *Canzone* de Dante, e os seus ouvintes (*Purg.* 2); Buonconte, que narra a sua morte e o destino do seu corpo (*Purg.* 5); Estácio, que se prostra diante do seu mestre, Virgílio (*Purg.* 21); o jovem rei dos húngaros, Carlos Martel de Anjou, que tão encantadoramente anuncia a sua afeição por Dante (*Par.* 8); Cacciaguida, o orgulhoso antepassado de Dante, patriarcal, pleno da história urbana de Florença (*Par.* 15-17), até mesmo o apóstolo Pedro (*Par.* 27), e quantos outros ainda, desdobram diante de nós um mundo de vida terreno-histórica, de atos, empenhos, sentimentos e paixões terrenos, de uma forma tão plena e forte como o próprio cenário terreno dificilmente poderia oferecer. Certamente, todos êles estão firmemente ensamblados na ordem divina; certamente um grande poeta cristão tem o direito de manter a humanidade terrena no além, de manter a figura na consumação e de aperfeiçoá-la na medida das suas forças. Mas a grande arte de Dante vai tão longe, que o efeito reverte sobre o terreno,

e que a consumação da figura arrebatadamente o ouvinte; o além torna-se teatro do homem e das suas paixões. Pense-se na arte figural anterior, nos mistérios, nas artes plásticas eclesiásticas, que não se atreveram a se afastar, ou se afastaram muito timidamente daquilo que era dado pela história bíblica de forma imediata; que começaram a imitar a realidade e o indivíduo somente para tornar vivos os acontecimentos bíblicos; e contraponha-se a isto Dante, que faz com que ganhe vida, dentro da moldura figural, todo o universo histórico e, dentro dêle, fundamentalmente, toda figura humana que está ao seu alcance! Isto, contudo, não deixa de ser a reivindicação da exegese judeo-cristã dos acontecimentos, desde os primórdios; reivindica validade universal; mas a plenitude da vida encaixada nesta exegese é tão rica e forte, que as suas aparições conquistam o seu lugar na alma do ouvinte, também independentemente de toda e qualquer interpretação. Quem ouvir o grito de Cavalcante: *non fiere li occhi suoi il dolce lome?* — ou quem ler o belo, suave e tão encantadoramente feminino verso dito por Pia de' Tolomei, antes de pedir a Dante que se lembre dela na Terra (*e riposato de la lunga via, Purg. 5, 131*) — a sua emoção dirigir-se-á para o ser humano e não, imediatamente, para a ordem divina, na qual acharam o seu cumprimento; a sua situação eterna na ordem divina só se torna consciente como cenário, cuja irrevocabilidade somente exacerba o efeito da sua humanidade, mantida em toda a sua força. Chega-se a uma experiência imediata da vida, uma experiência que sobrepuja todas as outras, a uma concepção do ser humano que tanto se espraia múltiplamente, quanto penetra profundamente até as raízes do sentimento, um esclarecimento das suas emoções e paixões, que leva, sem inibições, à cálida participação e até à admiração da sua multiplicidade e grandeza. E, dentro desta participação imediata e admirada do ser humano, a indestrutibilidade do ser humano total, histórico e individual, baseada na ordem divina, dirige-se *contra* a ordem divina; põe a mesma a seu serviço e a obscurece; a figura do ser humano coloca-se à frente da figura de Deus. A obra de Dante tornou realidade a essência cristã-figural do homem e a destruiu na mesma realização; a poderosa moldura rompeu-se pela supremacia dos quadros que envolvia. As grosseiras desordens, em direção às quais levou o realismo farsesco dos mistérios, na Idade Média posterior, não são nem longinquamente tão perigosas para a manutenção de uma interpretação cristã-figural dos acontecimentos como o estilo elevado de um tal poeta, no qual os homens se vêem e se reconhecem a si próprios. Nesta consumação a figura torna-se independente de tal forma, que mesmo no Inferno ainda há grandes almas, e que no Purgatório algumas almas esquecem, por alguns instantes, o caminho da purificação, por causa da doçura de um poema, da obra de um ser humano. E, em consequência das peculiares condições do auto-cumprimento no além, a figura humana se impõe de maneira

mais forte, concreta e peculiar do que, por exemplo, na poesia antiga. Pois, da autoconsumação que compreende toda a vida passada, tanto objetivamente, como na memória, faz parte um desenvolvimento histórico-individual, uma história, em cada caso individual, de um devir cujo resultado está diante de nós como coisa pronta, mas cujos estágios são apresentados, porém, em muitos casos, pormenorizadamente; nunca ela permanece totalmente oculta diante de nós; averiguamos, de maneira muito mais exata do que a poesia antiga era capaz de representar, no ser atemporal, o devir histórico interno.

9 Numa famosa novela do *Decameron* (4, 2) Boccaccio conta acêrca de um homem de Imola, que tinha feito a sua vida impossível na sua cidade natal pela sua devassidão e pelas suas falcatruas, de tal forma que preferiu abandoná-la. Dirigiu-se a Veneza; lá tornou-se monge franciscano, e até sacerdote; chamou-se Frate Alberto e conseguiu, mediante penitências chamativas e gestos e sermões pios, pôr-se em cena de tal forma, que era tido por homem grato a Deus e digno de confiança. Ora, um dia êle conta a uma confessada, pessoa especialmente tôla e presunçosa, mulher de um comerciante, ausente da cidade, que o anjo Gabriel estaria apaixonado pela sua beleza e desejaria visitá-la à noite; êle próprio a visita como anjo Gabriel, e goza com ela. Isto vai em frente dessa maneira por um tempo, mas acaba por levar um mau fim, da seguinte forma:

Pure avvenne un giorno che, essendo madonna Lisetta con una sua comare, et insieme di bellezze quistionando, per porre la sua innanzi ad ogni altra, si come colei che poco sale aveva in zucca, disse: Se voi sapeste a cui la mia bellezza piace, in verità voi tacereste dell'altre. La comare vaga d'udire, si come colei che ben la conoscea, disse: Madona, voi potreste dir vero, ma tuttavia non sappiendo chi questo si sia, altri non si rivolgerebbe così di leggiero. Allora la donna, che piccola levatura avea, disse: Comare, egli non si vuol dire, ma l'intendimento mio è l'agnolo Gabriello, il quale più che sè m'ama, si come la più bella donna, per quello che egli mi dica, che sia nel mondo o in maremma. La comare allora ebbe voglia di ridere, ma pur si tenne per farla più avanti parlare, e disse: In fè di Dio, madonna, se l'agnolo Gabriello è vostro intendimento, e dicevi questo, egli dee ben esser così; ma io non credeva che li agnolo facesson queste cose. Disse la donna: Comare, voi siete errata;

per le piaghe di Dio egli il fa meglio che mio marito; e dicemi che egli si fa anche colassù; ma perciocchè io gli paio più bella che niuna che ne sia in cielo, s'è egli innamorato di me, e viensene a star meco ben spesso: mo vedi vu? La comare partita da madonna Lisetta, le parve mille anni che ella fosse in parte ove ella potesse queste cose ridire; e ragunatasi ad una festa con una gran brigata di donne, loro ordinatamente raccontò la novella. Queste donne il dissero a' mariti et ad altre donne; e quelle a quell'altre, e così in meno di due dì ne fu tutta ripiena Vinegia. Ma tra gli altri, a' quali questa cosa venne agli orecchi, furono i cognati di lei, li quali, senza alcuna cosa dirle, si posero in cuore di trovare questo agnolo, e di sapere se egli sapesse volare; e più notti stettero in posta. Avvenne che di questo fatto alcuna novelluzza ne venne a frate Alberto agli orecchi, il quale, per riprender la donna, una notte andatovi, appena spogliato s'era, che i cognati di lei, che veduto l'avean venire, furono all'uscio della sua camera per aprirlo. Il che frate Alberto sentendo, e avvisato ciò che era, levatosi, non avendo altro rifugio, aperse una finestra, la qual sopra il maggior canal rispondea, e quindi si gittò nell'aqua. Il fondo v'era grande, et egli sapeva ben notare, si che male alcun non si fece: e notato dall'altra parte del canale, in una casa, che aperta v'era, prestamente se n'entrò, pregando un buono uomo, che dentro v'era, che per l'amor di Dio gli scampasse la vita, sue favole dicendo, perchè quivi a quella ora et ignudo fosse. Il buono uomo mosso a pietà, convenendogli andare a far sue bisogne, nel suo letto il mise, e dissegli che quivi infino alla sua tornata si stesse; e dentro serratolo, andò a fare i fatti suoi. I cognati della donna entrati nella camera trovarono che l'agnolo Gabriello, quivi avendo lasciate l'ali, se n'era volato: di che quasi scornati, grandissima villania dissero alla donna, e lei ultimamente sconsolata lasciarono stare, et a casa lor tornarsi con gli arnesi dell'agnolo.

*

Ora aconteceu um dia, estando madona Lisetta com uma sua comadre, falando juntas acêrca de beleza, que, para pôr a sua à frente de tôdas as outras, e como ela tivesse pouco sal na cabeça, disse: Se soubesses a quem apraz a minha beleza, em verdade calarias acêrca de tôdas as outras. A comadre, sequiosa de ouvir, como bem a conhecia, disse: Madona, poderíeis dizer a verdade, mas todavia, não sabendo quem seja êste, não poderei mudar de opinião tão depressa. Então a mulher, que pouca inteligência tinha, disse: Comadre, não deveria dizê-lo, mas o meu bem-amado é o anjo Gabriel, que me ama mais do que a si próprio, pois sou a mais bela mulher, pelo que me diz, que há no mundo ou no pântano. A comadre teve, então, vontade de rir, mas se conteve para fazê-la falar mais, e disse: Pela fé em Deus, madona, se o anjo Gabriel é o vosso bem-amado, e vos disse isto, isso bem deve ser assim; mas eu não pensei que os anjos fizessem estas coisas. Disse a mulher: Comadre, estais errada; pelas chagas de Deus, êle o faz melhor que o meu marido; e diz que isso se faz também lá em cima; mas como lhe pareço mais bela do que nenhuma das que estão no céu, ena-

morou-se de mim, e vem ter comigo muito amiúde: que dizeis agora? Tendo a comadre deixado madona Lisetta, pareceu-lhe que se passaram mil anos antes que chegasse onde pudesse contar estas coisas; e chegada a uma festa com um grande grupo de mulheres, contou-lhe pormenorizadamente a novidade. Estas mulheres contaram-nas aos maridos e a outras mulheres, e estas, por sua vez, a outras, de tal forma que, em menos de dois dias, tôda Veneza estava cheia disso. Mas entre aquêles a cujos ouvidos esta coisa chegou, estavam os cunhados de Lisetta, e êstes tomaram, sem nada dizer-lhe, a decisão de encontrar êste anjo e de averiguar se sabia voar; e durante várias noites ficaram de guarda. Aconteceu que dêste fato alguma notícia chegou aos ouvidos de frate Alberto, o qual, para repreender a mulher, foi uma noite ter com ela. Porém, apenas se havia despido, os cunhados dela, que o haviam visto chegar, já estavam à porta do quarto, para abri-la. Ao ouvir isto, frate Alberto, que estava avisado, levantou-se e, não tendo outro refúgio, abriu uma janela que dava sôbre o Canal Maior e se jogou na água, que ali era funda. Êle sabia nadar bem, de tal forma que não sofreu dano: e, tendo nadado até o outro lado do canal, entrou rapidamente em uma casa que estava aberta, pedindo a um bom homem, que estava dentro, que pelo amor de Deus lhe salvasse a vida, dizendo suas fábulas acêrca do porque estava lá àquela hora e nu. O bom homem sentiu piedade, e, tendo que partir para cuidar de seus negócios, colocou-o no seu leito, e lhe disse que ali ficasse até a sua volta. Depois, encerrou-o e foi cuidar dos seus negócios. Os cunhados da mulher, entrando no quarto, acharam que o anjo Gabriel, tendo deixado no lugar as suas asas, tinha voado; sentindo-se escornados, disseram as maiores grosserias à mulher, e deixaram-na estar, finalmente, desconsolada, e voltaram à sua casa com os arnêses do anjo.

*

A história acaba, como disse, de maneira muito ruim para frate Alberto. O seu hospedeiro ouve, no Rialto, o que aconteceu de noite na casa de madona Lisetta e adivinha quem está albergando. Extorque de Frate Alberto uma grande soma, mas o trai assim mesmo, e de uma forma tão vil, que o frade acaba sendo o centro de uma cena pública, de cujas conseqüências morais e práticas nunca mais se recupera. Chega-se a sentir pena dêle, sobretudo considerando com que contentamento e aprovação Boccaccio conta outros feitos eróticos de clérigos, que não são melhores do que êste (por exemplo 3,4, a história do monge Dom Felice, que convence o marido da sua amante a fazer uma penitência ridícula, de modo que fica fora de casa à noite, ou 3,8, a história de um abade, que envia o marido da sua amante por um tempo para o purgatório, e, ainda mais, lá o faz fazer penitência).

O trecho que aqui transcrevi traz a crise da novela. Está constituído pela conversação de madona Lisetta com a sua comadre e pelas suas conseqüências: a difusão do estranho boato pela cidade; a decisão dos parentes, a cujos ouvidos também chegou, de caçar o anjo; e a cena noturna, na qual o frade se salva dos perigos do momento pelo audaz pulo no Grande Ca-

nal. A conversa entre as duas mulheres é uma vivíssima cena do quotidiano, psicológica e estilisticamente formulada com mestria. Tanto a comadre, que, com maliciosa cortesia, reprimindo o riso, exprime algumas dúvidas, para levar Lisetta a tagarelar cada vez mais, como também esta última, que se deixa atrair, levada pela ostentação, para além dos limites da sua tolice inata, parecem extremamente legítimas e naturais. Contudo, os recursos estilísticos que Boccaccio utiliza não são, de maneira alguma, puramente populares. A sua prosa, formada por modelos antigos e pelas prescrições da retórica medieval, põe em jôgo todos os seus recursos: sumário de muitos fatos num só período, mudança e interferências sintáticas para salientar o mais importante, ou tempo mais rápido ou mais lento da progressão, isto é, o efeito rítmico-melódico. Já a oração introdutória é um período rico, e os dois gerúndios *essendo* e *quistionando*, um no começo e outro no fim, com o confortável espaço que abrangem, são tão bem calculadas como a evidencição sintática de *la sua* como fim da primeira de duas cláusulas de construção rítmica bem semelhante, a segunda das quais se encerra com *ogni altra*. Quando, depois, começa a fala, a boa Lisetta, de tanto entusiasmo, começa quase a cantar: *se voi sapeste a cui la mia bellezza piace...* Ainda mais bela é a sua segunda fala, com as várias partes da oração, curtas, de número quase igual de sílabas, nas quais predomina o assim chamado *cursus velox*; a mais bela delas; *ma l'intendimêto mio/è l'agnolo Gabriello*, ressoa como eco na resposta da comadre: *se l'agnolo Gabriello/è vòstro intendimêto*. Nesta segunda fala aparecem, pela primeira vez, vulgarismos: *intendimento*, de colorido antes social do que local, dificilmente teria pertencido, com esta acepção (algo como *desiderium*; no *Libro del buen amor*, "entendederá"; em português talvez, "namorada"), à linguagem distinta, tampouco como a forma (que também constrói uma bela frase) *nel mondo o in maremma*. Quanto mais se esforça, tanto mais freqüentes se tornam as formas de linguagem vulgar ou até dialetal: o veneziano *marido*, na encantadora frase que reforça o preço das proezas eróticas do anjo Gabriel com a fórmula conjuratória *per le piaghe di Dio*, assim como o efeito final, também veneziano, *mo vedi vu*, cujo tom ordinariamente triunfal tem um efeito tanto mais cômico, quanto ela acaba de cantar docemente: *... ma perciocchè io gli paio più bella che niuna che ne sia in cielo, s'è egli innamorato di me...* Os dois períodos seguintes resumem a difusão do boato pela cidade em duas etapas; a primeira leva de *la comare* até a *brigata di donne*, a segunda de *queste donne* até *Vinegia*; ou, se se quiser, a primeira de *partita* até *raccontò*, a segunda de *dissero* até *fu tutta ripiena*; ambas têm grande emoção interna; a primeira, pela impaciência da comadre de passar adiante a história, uma impaciência cuja urgência e cujo apaziguamento final aparece excelentemente num movimento correspondente dos verbos (*partita ... le parve*

mille anni che ella fosse ... dove potesse ... e ragunatasi ... ordinatamente raccontò); a segunda pela gradual ampliação, expressa parataticamente, do campo de difusão. Daqui em diante, a narração torna-se mais rápida e dramática. Já a oração seguinte vai do momento em que o boato chega aos ouvidos dos parentes, até o momento da sua espreita noturna, não obstante nela sejam também ditos alguns pormenores em parte objetivos, em parte psicológicamente descritivos. Esta oração parece, contudo, relativamente vazia e calma, quando comparada com as duas subseqüentes, que deixam transcórrer tôda a cena noturna na casa de Lisetta, até o audaz pulo de frate Alberto, em dois períodos, que, juntos, constituem, contudo, um só movimento. Isto acontece pelo encadeamento de formas hipotáticas, sendo que as construções participiais, muito empregadas, em geral, por Boccaccio, têm, aqui, um papel preponderante. A primeira oração começa, ainda, calmamente, com o verbo principal *avvenne* e com a oração-sujeito correspondente *che... venne ...* mas na oração relativa seguinte, *il quale*, isto é, uma oração secundária de segundo grau, desencadeia-se a catástrofe: *... andatovi, appena spogliato s'era, che i cognati ... furono all'uscio*. E então segue uma tempestade de formas verbais que se perseguem: *sentendo, e avvisato, levatosi, non avendo, aperse, e si gittò*. Isto tem um efeito extremamente rápido e precipitado, já pelo pouco comprimento das partes, que se empurram umas às outras; e justamente por isso, e apesar da origem eruditamente antiga das formas estilísticas empregadas, o efeito não é, de maneira alguma, o próprio da linguagem escrita, mas permanece no tom da narrativa, tanto mais quanto a colocação dos verbos e, com ela, o comprimento e o tempo dos trechos de orações que estão entre êles, mudam constantemente de uma maneira artisticamente espontânea: *sentendo* e *avvisato* estão muito próximos entre si, assim também *levatosi* e *non avendo*; logo mais segue-se *aperse*, mas somente após a oração relativa correspondente à janela, aparece o conclusivo *se gittò*. Aliás, não me parece muito claro por que Boccaccio faz com que o frade tenha ouvido algo dos boatos que andavam por aí; um homem tão ladino quanto êle dificilmente se arriscaria numa situação tão perigosa como essa, só para repreender Lisetta, se pressentisse o perigo. Seria muito mais natural, segundo me parece, que não suspeitasse nada; não é necessária nenhuma motivação especial através de uma suspeita anterior para a sua rápida e audaciosa fuga. Ou Boccaccio tinha um outro motivo para esta observação? Não vejo nenhum. — Enquanto o frade atravessa o canal, a narração torna-se um pouco mais calma, mais relaxada e lenta; aparecem verbos principais no imperfeito descritivo, em ordem paratática; mas apenas atingiu a outra margem do canal, o apressado mecanismo dos verbos recomeça, especialmente com a sua entrada na casa estranha: *prestamente se n'entrò, pregando ... che per l'amor di Dio gli scampasse la vita, sue favole dicendo, perchè ... fosse*. Também os tre-

chos que estão entre os verbos são curtos e prementes; extremamente concentrado, o trecho *quivi a quella ora e ignudo*. Depois há uma vazante; as orações seguintes ainda estão repletas de indicações fatuais e, portanto, também, de hipotaxes participiais, mas já há o predomínio de orações principais que progridem com mais regularidade, unidas por "e": *mise, et dissegli, e andò*; ainda bastante dramaticamente *entrato ... trovano che ... se n'era volato*; relaxando-se gradualmente na seqüência paratática, *dissero, e ultimamente lasciarono stare, e tornarsi*.

Nada destas artes pode ser encontrado em narrações mais antigas. Tomemos, em primeiro lugar, um exemplo qualquer das narrações burlescas em verso, em francês arcaico, as quais, na sua maior parte, surgiram aproximadamente um século antes de Boccaccio. Escolho um trecho do *Fablel du prestre qui ot mere a force* (do manuscrito berlinense *Hamilton 257*, segundo o texto de G. Rohlfs, *Sechs altfranzoesische Fablels, Halle 1925*, pág. 12). Fala-se, aí, num sacerdote que tem uma mãe muito malvada, feia e avarenta, que êle mantém afastada da sua casa, enquanto mima muito a sua amante, especialmente dando-lhe vestimentas. A velha briguenta queixa-se a respeito, e êle responde:

- "Tesiez", dist il, "vos estes sote;
 25 De quoi me menez vos dangier,
 Se du pein avez a mengier,
 De mon potage et de mes pois;
 Encor est ce desor mon pois,
 Car vos m'avez dit mainte honte."
 30 La vieille dit: "Rien ne vos monte
 Que ie vodre d'ore en avant
 Que vos me teigniez par covent
 A grant honor com vostre mere."
 Li prestre a dit: "Par seint pere,
 35 James du mien ne mengera,
 Or face au pis qu'ele porra
 Ou au mieus tant com il li loist!"
 "Si ferai, mes que bien vos poist",
 Fet cele, "car ie m'en irai
 40 A l'evesque et li conterai
 Vostre errement et vostre vie,
 Com vostre meschine est servie
 A mengier a ases et robes,
 Et moi volez pestre de lobes;
 45 De vostre avoir n'ai bien ne part."
 A cest mot la vieille s'en part
 Tote dolente et tot irée.
 Droit a l'evesque en est allée.
 A li s'en vient et si se claime
 50 De son fiuz qui noient ne l'aime,
 Ne plus que il feroit un chien,

- Ne li veut il fere nul bien.
 "De tot en tot tient sa meschine
 Qu'il eime plus que sa cosine;
 55 Cele a des robes a plenté."
 Quant la vieille ot tot conté
 A l'evesque ce que li pot,
 Il li respont a un seul mot,
 A tant ne li vot plus respondre,
 60 Que il fera son fiz semondre,
 Qu'il vieigne a court le jour nommé.
 La vieille l'en a encliné,
 Si s'en part sanz autre response.
 Et l'evesque fist sa semonse
 65 A son fil que il vieigne a court;
 Il le voudra tenir si court,
 S'il ne fet reson a sa mere.
 Je criem trop que il le compere.
 Quant le termes et le jor vint,
 70 Que li evesques ses plet tint,
 Mout i ot clers et autres genz,
 Des proverres plus de deus cens.
 La vieille ne s'est pas tue,
 Droit a l'evesque en est venue
 75 Si li recontre sa besoigne.
 L'evesque dit qu'il ne s'esloigne,
 Car tantost com ses fiz vendra,
 Sache bien qu'i le soupendra
 Et toudra tot son benefice ...

*

Calai-vos, disse êle, vós sois tôla; de que vos queixais, se heis pão para comer, e também minha sopa e minhas ervilhas; e mesmo isso faço de má vontade, porque dizeis muita coisa vergonhosa a meu respeito. — A velha diz: Tudo isto não vos adiantará de nada, quero que d'ora em diante vos comprometais a ter-me em grande honra, como vossa mãe. — O padre disse: Pelo santo pai, esta nada mais comerá do que é meu; faça o que fizer, o pior que possa, ou o melhor, como ela quiser! — Sim, assim farei, falou ela, de modo que muito vos pese, pois irei ao bispo e contar-lhe-ei a vida licenciosa que levais, como a vossa amante é servida, como ela tem muito para comer e bastantes vestidos, e a mim quereis alimentar com palavras; não tenho a menor parte do vosso haver. — Com estas palavras a velha partiu, tôda dolorida e irada. Foi diretamente falar com o bispo; vai a êle e clama que o seu filho a trata sem amor, não melhor do que trataria um cão, e que não quer fazer-lhe nenhum bem. Gosta mais da sua amante do que de tudo o mais; ama-a mais do que aos seus parentes; ela tem vestidos em grande quantidade. — Quando a velha contou ao bispo tudo o que podia, êle respondeu só com uma palavra, que mais não lhe queria responder então; que convocaria o seu filho para aparecer diante dêle num dia determinado. A velha inclinou-se e partiu sem outra resposta. E o bispo mandou uma convocação a seu filho, para que viesse à

sua côrte; êle o terá de rédea curta, se não der à sua mãe o que é de direito; temo muito que deverá pagá-lo caro. Quando chegou o dia e a hora, em que o bispo fazia o seu juízo, havia lá muitos clérigos e outras pessoas, de padres só havia mais de duzentos. A velha não calou, foi diretamente ao bispo e conta-lhe novamente a sua necessidade. O bispo diz que não se afaste, que tão logo o seu filho chegue, saiba que o suspenderá e lhe tirará todo o seu benefício...

*

A velha entende a palavra *soupendra* erradamente; acredita que o seu filho será enforcado. Arrepêde-se, então, de tê-lo acusado e, no seu terror, mostra o primeiro clérigo que entra como sendo seu filho. O bispo dirige-se a êste incauto de maneira tão violenta, que êste nem consegue abrir a bôca; ordena-lhe que leve sua velha mãe imediatamente consigo e que a trate de ora em diante decentemente, como se deve; ai dêle, se chegarem aos seus ouvidos novas queixas! O homem, estupefato, carrega a velha consigo no seu cavalo e encontra, no seu caminho de volta, o verdadeiro filho da velha, a quem conta a sua aventura, enquanto a velha faz sinais ao filho para que não se dê a conhecer. O outro encerra a sua narrativa com a asseveração de que daria àquele que o livrasse dêste encargo quarenta libras, e de boa vontade. Bem, diz o filho, o negócio está feito; dai-me o dinheiro, eu fico com a velha. E assim acontece.

Também aqui a narração transcrita começa com uma conversa realista; uma cena do quotidiano, a briga entre mãe e filho, e também aqui a conversa contém um aumento gradativo muito vivaz: assim como lá a comadre leva Lisetta a tagarelar cada vez mais, mediante as suas observações maliciosamente amáveis, até que esta desvende o seu segrêdo, aqui a velha irrita o seu filho de tal forma, com as suas falas rabugentas, que êste acaba por estourar e por ameaçá-la com deixar de dar-lhe alimentos, diante do qual a velha, também irada, corre ao bispo para se queixar. Não obstante não seja fácil determinar o dialeto desta peça (Rohlf's acha provável que seja o da Ile-de-France), o tom da conversa certamente é muito mais puramente popular, muito menos estilizado do que o de Boccaccio. Uniformemente, é assim que o povo, ao qual também pertence o clero inferior, sói falar: geralmente de forma paratática, com perguntas e exclamações vivazes, com muitas expressões populares e de forma extremamente franca. Também o tom do próprio narrador não difere muito do das suas personagens; também êle narra neste tom simples e vivazmente sensível, descrevendo a situação com os recursos mais modestos e com as palavras mais corriqueiras. A única estilização à qual recorre é o verso, o octossílabo rimado par a par, que favorece as construções sintáticas muito simples e curtas e ainda não presente nada da diversidade rítmica de futuras espécies de verso narra-

tivo, como o de Ariosto ou o de Lafontaine. A ordenação da narração que segue a conversa torna-se, desta forma, totalmente carente de arte, ainda que seja agradável pela sua frescura; na sucessão paratática, sem epítase nem desenlace, sem nenhum sumário do secundário, sem nenhuma mudança do andamento, a história corre, ou tropeça, em frente; para acomodar o quiproquó do *soupendre*, a cena da velha diante do bispo precisa ser repetida, e o próprio bispo deve assumir a sua posição três vezes. Não há dúvida de que com isto e, em geral, com os muitos pormenores e versos de recheio, que são intercalados para vencer dificuldades rítmicas, a narração ganha uma amplitude agradável e confortável; mas a sua composição é crua, e o seu caráter é meramente popular, no sentido de que o próprio narrador faz parte do povo, acerca do qual está falando e, naturalmente, também daquele ao qual está se dirigindo. O seu próprio círculo visual não é, nem social nem moralmente, maior do que aquele das suas personagens ou dos seus ouvintes, cujo riso quer provocar com a sua narração; narrador, narração e ouvintes, todos pertencem ao mesmo mundo, o do povo miúdo, inculto, estética e moralmente despretensioso. Disto também depende a caracterização das personagens, que, apesar de ser vivaz e manifesta, é, comparativamente, crua e carente de matices: são tipos populares que todos conheciam: um padre rústico, aberto aos gozos terrenos de toda espécie, uma velha ranzinza; as personagens secundárias nem estão caracterizadas como seres especiais; somente o seu comportamento o é, como resulta da situação.

Com respeito ao frade Alberto, ao contrário, é narrada toda a história progressiva, através da qual se explica a espécie toda peculiar da sua astúcia maligna e picante; a pouca inteligência de madona Lisetta e a sua tóla jactância dos seus dotes físicos são, nesta peculiar mistura, únicas na sua espécie. Não é diferente o que se dá com as personagens secundárias; a comadre ou o *buon uomo*, junto ao qual frade Alberto procura a salvação, possuem vida e essência próprias, nitidamente reconhecíveis, apesar de serem levemente insinuadas; até mesmo acerca do gênero e dos sentimentos dos parentes de Lisetta nos é revelado algo de muito característico no ferino gracejo *si posero in cuore di travare questo agnolo e di sapere se egli sapesse volare*; as últimas palavras aproximam-se, na forma, daquilo que ultimamente é chamado fala vivenciada. A tudo isto junta-se, ainda, o fato de que o cenário de todo o acontecimento está muito mais rigorosamente determinado do que no *fablel*; êste pode ter lugar em qualquer região rural da França e a sua peculiaridade dialetal, mesmo se pudesse ser determinada com maior exatidão, seria totalmente casual e sem significado; a narração de Boccaccio é pronunciadamente veneziana. Com isto, lembra-se que o *fablel* francês está ligado, de forma muito geral, a um certo meio de camponeses e pequenos burgueses, cujas diferenças locais, na medida em que se possa realmente percebê-las, estão

condicionadas pela casualidade do local de origem da peça em questão. No caso de Boccaccio, porém, temos um autor que, ao lado deste cenário veneziano, escolheu muitos outros cenários para as suas estórias burlescas: por exemplo, Nápoles, na novela de Andreuccio da Perugia (2,5); Palermo, na de Sabaetto (8,10); Florença e seus arredores numa longa série de estórias. E o que vale para os cenários, vale também para o meio social: Boccaccio examina e descreve da maneira mais concreta todas as camadas sociais, todos os ofícios e as classes do seu tempo. A distância entre a arte do *fablel* e a de Boccaccio não se manifesta, absolutamente, tão só no aspecto estilístico: a caracterização das personagens, o cenário local e o social são, simultaneamente, muito mais rigorosamente individualizados e espacialmente amplos; o consciente entendimento artístico de um homem que está por cima dos seus objetos e que só mergulha nêles na medida em que êle próprio quer, modela as estruturas narrativas segundo a sua vontade.

No que se refere às narrações italianas, que conhecemos do tempo de Boccaccio, elas têm antes o caráter de anedotas morais ou cômicas; tanto os seus recursos lingüísticos, quanto o círculo da sua visão e das suas representações, são demasiado limitados para conseguir uma representação peculiar das personagens ou dos cenários. Frequentemente apresentam uma certa elegância frágil na expressão; ficam, porém, muito atrás do *fablel* quanto à força de ataque aos sentidos. Eis um exemplo:

Uno s'andò a confessare al prete suo, ed intra l'altre cose disse: Io ho una mia cognata, e'l mio fratello è lontano; e quando io ritorno a casa, per grande domestichezza, ella mi si pone a sedere in grembo. Come debbo fare? Rispose il prete: A me il facesse ella, ch'io la ne pagherei bene! (Do *Novellino*, ed. Letterio di Francia, Torino 1930, *Novella* 87, pág. 146).

*

Um homem foi confessar com o seu padre, e entre outras coisas disse: tenho uma minha cunhada, e o meu irmão está longe; e quando volto para casa, por grande familiaridade, ela senta-se no meu regaço. Como devo fazer? Respondeu o padre: Se ela fizesse isso comigo, eu lhe daria boa paga!

*

Nesta pequena peça tudo gira em torno da resposta cômica e ambígua do padre; todo o resto só é preparação, e é relatado numa estreita parataxe, sem qualquer representação sensível, em linha reta; muitas outras narrações do *Novellino* são anedotas curtas semelhantes, que têm como objeto uma fala hilariante; um dos subtítulos do livro diz, de forma correspondente, *Libro di Novelle e di bel parlar gentile*. Também contém peças mais longas; estas, em geral, não têm caráter burlesco, mas são narrações morais e didáticas; o estilo, porém,

é o mesmo em tôda parte: estreitamente paratático, enfileirando os acontecimentos como ao longo de um fio, sem amplidão sensível e sem o espaço vital das personagens. O inegável entendimento artístico do *Novellino* preocupa-se principalmente pela formulação curta e nítida dos dados principais do acontecimento narrado em cada caso; nisto, segue o exemplo das coleções medievais de exemplos morais em língua latina, as *exempla*, e as supera em ordem, elegância e frescura de expressão; quase não se preocupa com a apresentação sensível, mas fica claro que esta limitação, no seu caso e no dos seus contemporâneos italianos, está condicionada pela situação lingüística e espiritual na qual êles se encontravam. O *vulgare* italiano era ainda demasiado pobre e desajeitado, o horizonte visual e conceitual era ainda demasiado estreito e carente de liberdade como para permitir uma livre manipulação dos fatos e uma representação sensível de fenômenos ricos em variedade; tôda a força de representação sensível concentra-se num quíproquó, como no caso do nosso exemplo, na resposta do padre. Se fôr possível tirar uma conclusão de um só caso, o do cronista Fra Salimbene de Adam, um franciscano que escrevia em latim, escritor de grandes dotes, no fim do século XIII, o latim, sempre que fortemente carregado de vulgarismos italianos, como o de Salimbene, parecia ser capaz de dar uma força expressiva bem maior do que o italiano escrito de então. A crônica de Salimbene está cheia de anedotas; uma delas, que já foi citada repetidamente por outros, e por mim mesmo, trata de um franciscano de nome Detesalve e narra o seguinte a seu respeito:

Cum autem quadam die tempore yemali per civitatem Florentie ambularet, contigit, ut ex lapsu glatiei totaliter caderet. Videntes hoc Florentini, qui trufatores maximi sunt, ridere ceperunt. Quorum unus quesivit a fratre qui ceciderat, utrum plus vellet habere sub se? Cui frater respondit quod sic, scilicet interrogantis uxorem. Audientes hoc Florentini non habuerunt malum exemplum, sed commendaverunt fratrem dicentes: Benedicatur ipse, quia de nostris est! — Aliqui dixerunt quod alius Florentinus fuit, qui dixit hoc verbum, qui vocabatur frater Paulus Millemusce ex ordine Minorum. (*Chronica, ad annum 1233; edição Monumenta Germaniae historica, Scriptores XXXII, p. 79.*)

*

Quando certo dia de inverno passeava por Florença, aconteceu que escorregou no chão gelado e liso e caiu quão longo era. Quando os florentinos, que são os maiores brincalhões, viram isto, começaram a rir, e um deles perguntou ao frade, se não queria que deitassem algo em baixo dêle. O frade respondeu que sim, e que fôsse a mulher daquele que o interrogava. Quando os florentinos ouviram isto, não o levaram a mal, mas louvaram o frade, dizendo: Abençoado seja êle! Este é um dos nossos! — Alguns afirmam que

esta frase teria sido dita por um outro florentino, chamado frade Paulo Milmoscas, da ordem dos frades menores.

*

Também aqui trata-se de uma resposta hilariante, de um *bel parlare*; mas trata-se, ao mesmo tempo, de uma cena verdadeira; uma paisagem hibernal, o monge que escorregou, e está deitado, os florentinos, que estão ao seu redor e fazem gracejos. A caracterização das personagens é muito mais vivaz, e ao lado da graça central (*interrogantis uxorem*) encontram-se ainda outras palavras divertidas e vulgarismos (*utrum plus vellet habere sub se; benedicatur ipse quia de nostris est; frater Paulus Millemusce*; e já antes, *trufatores*), que pelo seu transparente disfarce latino tem um efeito duplamente cômico e picante. A evidenciação sensível e a liberdade de expressão estão aqui bem mais desenvolvidas do que no *Novellino*.

Mas, seja o que fôr procurado nos tempos anteriores, a amplidão rústica, crua e sensível dos *fabliaux*, ou a estreita e sensivelmente pobre elegância do *Novellino*, ou o gracejo vivaz e plástico de Salimbene, nada disto tudo é comparável a Boccaccio; somente com êle o mundo dos fenômenos sensíveis é inteiramente dominado, ordenado segundo uma consciente convicção artística e apreendido pela linguagem. Sômente o seu *Decameron* fixa, pela primeira vez após a Antigüidade, um certo nível estilístico, dentro do qual a narração de acontecimentos reais da vida presente se pode converter numa diversão culta; não mais serve como exemplo moral, e também não mais serve à despreziosa vontade de rir do povo, mas ao divertimento de um círculo de pessoas jovens, distintas e cultas, damas e cavaleiros que se deleitam com o jôgo sensível da vida, e que possuem sensibilidade, gôsto e opinião refinados; para anunciar esta intenção na sua narração, êle criou a sua moldura. O nível estilístico do *Decameron* lembra muito o gênero antigo correspondente, o antigo romance de amor, a *fabula milesiaca*. Isto não é surpreendente, pois que a posição do escritor diante do seu objetivo e a camada do público, à qual a obra se destinava, correspondiam-se bastante nas duas épocas; e também pelo fato de que, também para Boccaccio, o conceito da arte de escrever relacionava-se com o da retórica. Da mesma forma que no antigo romance, a arte lingüística de Boccaccio descansa numa formulação retórica da prosa, da mesma forma que naqueles romances o estilo chega, às vezes, aos limites do poético; também dá à conversação, uma vez ou outra, a forma de um discurso bem composto; e o quadro geral de um estilo "médio" ou misturado, que combina realismo e erotismo com uma elegante formulação da língua, é muito semelhante nos dois casos. Mas, enquanto o romance antigo é uma forma tardia, que se materializa em línguas que já deram muito tempo atrás o que tinham de melhor, a vontade estilística de Boccaccio encontra uma língua literária apenas nascida, quase não formada ainda; a tração retórica, que na *praxis* medieval solidificou-se até se cons-

tituir num mecanismo quase espectralmente senil, e que no tempo de Dante justamente era experimentada, tímida e frágilmente, pelos primeiros tradutores de autores antigos, no *volgare* italiano, torna-se, nas mãos de Boccaccio, um instrumento maravilhoso, que faz surgir, com uma só manobra, a prosa artística italiana, a primeira prosa literária da Europa posterior à Antiguidade. Surgiu no decênio que foi das suas primeiras obras de juventude até o *Decameron*.

A disposição de Boccaccio é espontaneamente sensível, tendendo para a formulação amavelmente fluente, embebida de sensualidade; foi criado, desde o princípio, não para o estilo elevado, mas para o estilo médio; e a sociedade da corte de Anjou em Nápoles, onde, muito mais do que no resto da Itália, se apreciavam as formas tardias, lúdicamente elegantes, da cultura cavaleiresca do norte da França, e onde ele passou a sua juventude, alimentou ricamente esta sua tendência. Suas primeiras obras são adaptações de romances de amor franceses, aventureiros e cavaleirescos, do tardio estilo cortês, e no seu gênero sente-se, segundo me parece, algo de francês: o caráter mais amplamente situacional das suas descrições, o refinamento ingênuo e as tenras modulações do jogo amoroso, o caráter mundano tardiamente feudal das suas descrições sociais, o malicioso da sua graça; mas, à medida que amadurece, tanto mais forte torna-se, ao lado disto tudo, o elemento burguês e humanista e, sobretudo, o domínio do fortemente popular. Em todo caso, a tendência para a saliência retórica, que também para ele tornou-se um perigo, serve, nas suas obras juvenis, exclusivamente para a representação do amor sensual, à qual também serve o excesso de didatismo mitológico e o alegorismo convencional, que se fazem sentir em algumas das suas obras de juventude. Com isto fica dentro dos limites do estilo médio, ainda que, às vezes, tente ultrapassá-los (*Teseida*); este estilo, pela união do idílico e do realista, destina-se à representação do amor sensual. A sua última obra juvenil, e também, de longe, a mais bela, é também de estilo médio, idílico: o *Ninfale fiesolano*; e também de estilo médio é o grande livro das cem novelas. Para a determinação do nível estilístico não importa saber quais das suas obras de juventude estão escritas total ou parcialmente em verso, e quais em prosa; em toda parte a atmosfera é a mesma.

Dentro do nível estilístico médio, as modulações do *Decameron* são, evidentemente, muito diversas, e os limites são muito amplos; mas mesmo quando as narrações se aproximam do trágico, o tom e a atmosfera conservam o seu caráter sentimental e sensual, evitando o sublime e o grave; e também nas partes em que aproveitam, muito mais do que nosso exemplo, motivos da farsa grosseira, a forma lingüística e a apresentação continuam sendo distintas, na medida em que, sempre e inconfundivelmente, o narrador e o ouvinte permanecem muito por cima do objeto, deliciando-se leve e elegantemente à sua custa,

observando-o criticamente de cima. Justamente nos objetos mais popularmente realistas e até grosseiramente farsescos é mais fácil de reconhecer a peculiaridade do estilo médio elegante; pois da formulação de tais narrações é possível deduzir que existe uma camada que, mesmo estando por cima das zonas mais baixas da vida quotidiana, diverte-se com a sua representação vivaz, e o faz com uma alegria que se dirige para o individual e humano e para o sensual, e não para o tipo de classe social; todos os Calandrinos, Cipollas e Pietros, as Peronellas, Caterinas e Belcolores são, assim como Frate Alberto e Lisetta, seres humanos individualizadas vivazmente de forma totalmente diferente à do *villain* ou da pastora, que tinham acesso, uma vez ou outra, à poesia cortesã; são até muito mais vivazes e, na sua forma peculiar, mais exatos, do que as figuras da farsa popular, como vimos acima; não obstante o público, ao qual devem gostar, seja de uma classe social diferente da delas. Evidentemente, no tempo de Boccaccio há uma classe social que, sendo ela própria de nível elevado, ainda que não feudal, como é claro, mas pertencente à aristocracia urbana, sente um prazer culto com a realidade colorida da vida, seja onde fôr que aparecer. Certamente, a separação dos campos fica conservada, na medida em que as peças grosseiramente realistas têm lugar, em geral, entre pessoas das classes sociais mais baixas, enquanto que as que sentimentalmente se aproximam do trágico ocorrem nas mais elevadas; só que mesmo isto não é cumprido estritamente, pois que o caráter burguês e o caráter sentimental-idílico facilmente apresentam casos limítrofes; em geral, e neste sentido, a mistura é freqüente (por exemplo, na novela de Griselda, 10, 10).

As condições sociais necessárias para a aparição de um estilo médio, no sentido antigo da palavra, já existiam na Itália a partir da primeira metade do século XIV; nas cidades surgira uma camada elevada de burgueses patrícios, cujos costumes, certamente, estavam ainda muito ligados às formas e conceitos da cultura feudal-cortês, mas que lhe conferiram rapidamente, em consequência da estrutura social totalmente diferente e sob a influência das primeiras tendências humanistas, características novas, menos baseadas em divisões de classe e mais fixadas nas características pessoais e na visão realista. A visão interna e externa ampliou-se, deitou fora os grilhões das limitações de classe, penetrando até no campo do saber, anteriormente reservado aos especialistas do clero, dando-lhe gradativamente a forma agradável, amável e propícia ao trato social da instrução. A linguagem, que recentemente ainda era frágil e desajeitada, tornou-se maleável, rica, matizada e florescente, e colocou-se a serviço das necessidades da vida social, escolhida e preenchida de elegante sensualidade; a literatura social obteve o que até então nunca possuía: um mundo real presente. Sem dúvida, este ganho está em ligação direta com o ganho universal, muito mais importante, obtido num nível estilístico mais elevado um século antes por Dante; e é esta

ligação que ora trataremos de analisar. Para tanto, voltamos ao nosso texto.

O mais evidentemente peculiar nêle, quando o comparamos com narrações mais antigas, é a segurança com que os fatos multipartidos são por êle dominados, tanto na sua visão, quanto na articulação sintática, e a flexibilidade com que adapta o nível do tom e o *tempo* da narrativa aos movimentos internos e externos dos acontecimentos; acima, tentamos demonstrar isto pormenorizadamente. A conversa entre as duas mulheres, a difusão do boato pela cidade e a dramática cena noturna na casa de Lisetta, estão compostas dentro de uma estrutura claramente perceptível, dentro da qual cada parte possui o seu próprio movimento, independente, rico e livre. No capítulo anterior, em base ao exemplo dos acontecimentos no início do décimo canto do *Inferno*, procurei demonstrar exatamente que Dante possuía a mesma capacidade de dominar uma realidade tanto mais multipartida e matizada, e a possuía num grau que não foi atingido, nem de longe, por qualquer escritor medieval de nosso conhecimento. O encadeamento de tudo, as mudanças do tom e do ímpeto rítmico, por exemplo, entre a conversa inicial e a aparição de Farinata, ou quando da emersão de Cavalcante e nas suas falas, a soberana disposição dos instrumentos sintáticos da língua foi analisada anteriormente com a maior exatidão possível. O domínio de Dante sobre os fenômenos tem um efeito muito menos flexível, porém, mais significativo, do que a mesma capacidade de Boccaccio; já o pesado ritmo dos tercetos com a sua severa articulação das rimas não lhe permite um movimento tão livre e leve quanto o que Boccaccio se consente, e, além do mais, Dante teria desdenhado um tal movimento. Mas é inegável que a obra de Dante abriu, pela primeira vez, a visão sobre o mundo geral e múltiplo da realidade humana. Pela primeira vez, desde a Antigüidade, ela se apresenta livre e multifacética, sem limitações estamentais, sem estreitamento do campo visual, numa visualização que se dirige para todo lado, livre de empecilhos, num espírito que ordena vivazmente todos os fenômenos e numa língua que faz justiça tanto à materialidade dos fenômenos quanto à sua engrenagem múltiplamente ordenada. Sem a *Divina Comédia*, o *Decameron* nunca poderia ter sido escrito. Isto é evidente, e também é claro que o rico mundo de Dante é transposto para um nível estilístico mais baixo por Boccaccio; isto fica especialmente claro quando se comparam dois movimentos semelhantes, como, em nosso texto, a frase de Lisetta: *Comare, egli non si vuol dire, ma l'intendimento mio è l'agnolo Gabriello*, com *Inf.* 18,52, onde Venedico Caccianimico diz: *Mal volentier lo dico;/ma sforzami la tua chiara favella,/Che mi fa sovvenir del mondo antico*. É claro que Boccaccio não deve a Dante a capacidade de observação nem a força de expressão — estas qualidades possuía de per si, e elas eram de uma espécie totalmente diferente das de Dante; o seu interesse dirige-se para fenômenos e sen-

timentos que Dante teria desdenhado tratar. O que deve a Dante, é a possibilidade de fazer uso do seu talento com tal liberdade; a obtenção de uma posição, a partir da qual todo o mundo presente dos fenômenos pode ser visto, tôda a sua multiplicidade pode ser apreendida e reproduzida mediante uma linguagem flexível e rica em expressões. Graças à força de Dante, que foi capaz de fazer justiça a tôdas as figuras humanas da sua obra, a Farinata e a Brunetto, Pia de' Tolomei e Sordello, Francisco de Assis e Cacciaguida, de fazê-los surgir das suas próprias condições e falar na sua própria língua, tornou-se possível que Boccaccio conseguisse o mesmo para Andreuccio e para Frate Cipolla ou seu criado, para Ciappelletto e o padeiro Cisti, para Madonna Lisetta e Griselda. Desta força da visão sintética do mundo também faz parte uma consciência crítica sólida e, ao mesmo tempo, elástica e perspectiva, a qual, sem reflexões morais abstratas, confere aos fenômenos o seu valor moral peculiar, cuidadosamente matizado, ou até, faz com que êsse valor moral brilhe de per si de dentro delas. Boccaccio continua com a nossa narrativa, depois que os cunhados voltaram para casa, *con gli arnesi del agnolo*, da seguinte forma:

In questo mezzo, fattosi il dì chiaro, essendo il buono uomo in sul Rialto, udì dire come l'agnolo Gabriello era la notte andato a giacere con Madonna Lisetta, e da cognati trovatovi, s'era per paura gittato nel canale, nè si sapeva che divenuto se ne fosse.

*

Entretanto fêz-se dia claro, e tendo o bom homem ido ao Rialto, ouviu dizer como o anjo Gabriel tinha ido de noite dormir com Madonna Lisetta, e, tendo sido descoberto pelos cunhados, jogara-se, de medo, no canal, não se sabendo o que tinha sido dêle.

*

O tom de seriedade aparente, que nem diz que os venezianos morrem de rir no Rialto, insinua com tôda nitidez, sem pronunciar uma só palavra de ordem moral ou estética ou crítica em qualquer outro sentido, a valorização do acontecimento e o estado de ânimo dos venezianos; se em lugar disto Boccaccio tivesse dito quão ardiloso era Frate Alberto, quão tôla e crédula Madonna Lisetta, quão ridícula e absurda era a situação tôda, e como os venezianos se divertiam com isso tudo no Rialto, êste procedimento não somente teria sido muito mais pesado, mas também não teria esclarecido a atmosfera moral, que não pode ser exaurida por nenhuma quantidade de adjetivos, com uma força expressiva nem de longe comparável à que efetivamente existe no texto. O recurso estilístico que Boccaccio emprega foi muito apreciado na Antigüidade, e já então era chamado "ironia"; uma tal forma discursiva, mediata e indiretamente insinuante, tem como pressuposto um sistema complexo e multifacético de possibilidades de valorização e, também, uma consciência perspectiva, que, juntamente com o acon-

tecimento, insinua o seu efeito; ao lado disto, Salimbene, que inclui na anedota que citamos acima a frase: *videntes hoc Florentini, qui trufatores maximi sunt, ridere coeperunt*, parece ainda muito ingênuo. A tonalidade de Boccaccio aqui presente, a da ironia maliciosa, é característica dêle; não se encontra na *Comédia*; Dante não é malicioso. Mas criou a amplidão da visão; o rigor na reprodução de uma valorização complexa e determinada com exatidão, mediante recursos indiretamente insinuantes; a consciência perspectiva no resumo de acontecimento e efeito. Não nos diz quem é Cavalcante, o que sente e como tudo isto deve ser julgado; deixa-o emergir e falar e somente acrescenta: *le sue parole e il modo de la pena m'avean di costui già letto il nome*. Muito antes de averigarmos qualquer pormenor, Dante já fixa a tonalidade moral do episódio de Brunetto (*Inf.* 15):

Così adocchiato da cotal famiglia
fui conosciuto da un che mi prese
per lo lembo e gridò: Qual maraviglia!
E io, quando 'l suo braccio a me distese,
ficcai li occhi per lo cotto aspetto,
sì che 'l viso abbrucciato non difese
la conoscenza sua al mio intelletto;
e chinando la mia a la sua faccia
rispuosi: Siete voi qui, ser Brunetto?
E quelli: O figliuol mio...

Assim olhado por tal família, fui reconhecido por um, que me pegou pela aba e gritou: "Que maravilha!" E eu, quando o seu braço para mim estendeu, cravei os olhos no seu abrasado aspecto, até que o rosto queimado não mais impediu o meu reconhecimento ao meu intelecto; e inclinando a minha face em direção à sua, respondi: "Estais aqui, senhor Brunetto?" E aquele: "Ó filho meu..."

Sem uma palavra de comentário, Dante nos dá Pia de' Tolomei toda em suas próprias palavras (*Purg.* 5, cf. a nossa citação anterior):

Deh, quando tu sarai tornato al mondo
e riposato de la lunga via
(seguitò il terzo spirito al secondo),
ricorditi di me che son la Pia...

"Ah, quando estiveres de volta ao mundo e descansares do longo caminho" (assim continuou o terceiro espírito ao segundo), lembra-te de mim, que sou a Pia...

E entre a multidão de exemplos, nos quais Dante ilustra o efeito dos fenômenos, ou ilustra os fenômenos a partir dos seus efeitos, escolho o famoso símile com as ovelhas que escapam

do cercado, com o qual descreve a lenta solução da surpresa do grupo do pré-purgatório diante da aparição de Virgílio e Dante (*Purg.* 3). Comparado com êstes métodos de caracterização, que procedem pela mais minuciosa observação do individual e utilizam os recursos mais variados e sutis da linguagem, tudo o que lhes antecede parece estreitamente grosseiro e, também, carente de uma ordem certa, tão logo tenta se aproximar dos fenômenos; pense-se, por exemplo, nos versos com os quais o poeta tenta descrever a velha mãe do sacerdote, no *fablel* que citamos:

Qui avoit une vieille mere
Mout felonnesse et mout avere;
Bochue estoit, noire et hideuse
Et de touz biens contralieuse.
Tout li mont l'avoit contre cruer,
Li prestres meisme a nul fuer
Ne vosist pour sa desreson
Qu'el entrast ja en sa meson;
Trop ert parlant et de pute ere...

Ele tinha uma velha mãe, muito ruim e muito avarenta; era corcunda, preta e nojenta e contrária a todo bem. Todo o mundo a detestava; até o próprio padre não queria, por causa da sua loucura, que ela jamais entrasse em sua casa; era demasiado faladora e repulsiva...

Isto, de nenhum modo, é difícil de visualizar, e a passagem da característica geral para o seu efeito sobre o meio ambiente, e logo mais, a intensificação dada pelo "até o próprio padre...", mostram uma seqüência natural e vivaz; mas tudo é dito da forma mais grosseira e primária, sem nenhuma concepção pessoal ou acurada; os adjetivos, que devem arcar com a maior parte do trabalho da caracterização, parecem ter sido espalhados a êsmo nos versos, segundo o permitiam a quantidade de sílabas e as rimas, misturando despreocupadamente qualidades morais e físicas. Evidentemente, a caracterização toda é dada diretamente. É claro que Dante não despreza, absolutamente, a caracterização imediata mediante adjetivos, adjetivos êstes que, às vezes, possuem um conteúdo muito geral; mas isto tem, então, o seguinte aspecto:

La mia sorella che tra bella e buona
non so qual fosse più... (*Purg.* 24, 13/4)

Minha irmã, que, entre bela e boa, não sei o que fôsse mais...

Tampouco Boccaccio despreza o método imediato de caracterização. No nosso texto, encontramos logo de início duas

formas populares de linguagem para a evidenciação direta da boqueira de Madonna Lisetta: *che poco sale avea in zucca e che piccola levatura avea*. Lendo-se o princípio da novela, encontra-se tôda uma coleção da mesma espécie e intenção: *una giovane donna bamba e sciocca; sentiva dello scemo; donna mes-tola; donna zucca al vento; la quale era anzi che no un poco dolce di sale; madonna baderla; donna poco fila*. Esta pequena coleção é como um jôgo divertido, que Boccaccio faz com o seu conhecimento de caçoadas populares, e serve também, talvez, para descrever o vivaz humor da narradora Pampinea, que quer alegrar novamente o grupo, comovido até as lágrimas pela narração anterior. Em todo caso, Boccaccio gosta dêste jôgo com as variadas locuções que têm sua origem na fôrça enérgica e inventiva da fala popular; pense-se, por exemplo, na maneira como é caracterizado Guccio, o criado de Frate Cipolla, na décima novela do sexto dia, em parte diretamente, em parte pelo seu senhor; trata-se de um exemplo modelar da mistura própria de Boccaccio entre vulgaridade e malícia sutil, e que acaba num dos períodos mais belos e extensos que Boccaccio escreveu (*ma Guccio Imbratta il quale era etc.*), indo do nível estilístico do mais encantador movimento lírico (*più vago di stare in cucina che sopra i verdi rami l'usignolo*), através do realismo mais crasso (*grassa e grossa e piccola e mal fatta e con un paio di poppe che parevan due ceston da letame etc.*) até chegar a tocar no patéticamente horrível (*non altramenti che si gitta l'avoltoio alla carogna*), o conjunto é ordenado pela malícia do escritor, que tudo transpassa.

Sem Dante, tal riqueza de tonalidades e de perspectivas dificilmente teria sido possível. Mas da visão figural-cristã, que preenchia a imitação dantesca do mundo terreno e humano e lhe conferia a sua fôrça e profundidade, nada mais aparece no livro de Boccaccio. As suas personagens vivem sôbre a Terra, e só sôbre a Terra; vê a abundância de aparições, de maneira imediata como um rico mundo de formas terrenas. E tinha direito a fazê-lo, pois que não tinha de escrever nenhuma obra grande, grave e sublime; com muito mais direito do que Dante, chama o estilo do seu livro "*umilissimo e rimesso*" (introdução ao quarto dia), pois escreve realmente para diversão dos incultos, para consôlo e divertimento das *nobilissime donne* que não vão a Atenas, Roma ou Bolonha para estudar. Com muito humor e graça se defende, no seu posfácio, contra aquêles que dizem que fica mal um homem grave e sério (*ad un uom pesato e grave*) escrever um livro com tantas piadas e gracejos:

Io confesso d'essere pesato, e molte volte de' miei di esser stato; e perciò, parlando a quelle che pesato non m'hanno, affermo che io non son grave, anzi son io si lieve che io sto a galla nell'acqua: e considerato che le prediche fatte da' frati, per rimorder delle lor colpe gli uomini, il piú oggi piene di

motti e di ciance e di scede si veggono, estimai che quegli medesimi non stesser male nelle mie novelle, scritte per cacciar la malinconia delle femmine.

*

Eu confesso ser pesado, e tê-lo sido a maior parte dos meus dias; e portanto, falando com aquêles que nunca me pesaram, afirmo que não sou grave, aliás, sou tão leve que fico boiando na água: e considerando que os sermões feitos pelos frades, para remorder os homens pela sua culpa, estão, hoje em dia, cada vez mais cheios de graças e de brincadeiras e de caretas, estimei que as mesmas coisas não estariam fora de lugar nas minhas novelas, escritas para afastar a melancolia das mulheres.

*

Boccaccio certamente tem razão com esta sua pequena malícia contra os predicadores (que aparece, aliás, quase com as mesmas palavras, mas num nível de tom totalmente diferente, em Dante, *Par.* 29, 115); mas esquece ou nem tem consciência de que a jocosidade vulgar e ingênua dos sermões não é senão uma forma do realismo cristão-figural, uma forma, é claro, já um pouco deteriorada e em início de apodrecimento; esta não é a questão, no seu caso; e justamente aquilo que o justifica, a partir do seu próprio ponto de vista ("se até os pregadores fazem piadas e gracejos, por que não o deverei fazer eu, neste meu livro, destinado ao divertimento"), justamente aquilo faz com que o seu empreendimento pareça perigoso, do ponto de vista cristão-medieval; aquilo que o sermão pode muito bem fazer, sob o signo da figuralidade cristã (os exageros podem chocar, mas o direito fundamental é indiscutível), um autor profano não pode; tanto menos, quanto a sua obra, no fim das contas, não é tão leve como diz; justamente, não é tão ingênua e tão carente de uma ideologia fundamental quanto a farsa popular. Se assim fôsse, poderia ser considerado, a partir do ponto de vista cristão-medieval, como uma desordem tolerável, do tipo das que surgem da vida impulsiva e da necessidade de diversão dos homens, como um signo da sua imperfeição e da sua fraqueza; mas êste não é o caso do *Decameron*. O livro de Boccaccio é de nível estilístico médio e possui, com tôda a sua leveza e graça, uma ideologia muito definida e, de maneira alguma, uma ideologia cristã. Com isto não me refiro tanto ao escarnecimento das superstições e das relíquias, nem a tais gracejos blasfematórios como, por exemplo, *la resurrezion della carne* com referência à excitação sexual do homem (3, 10); tais coisas pertencem ao repertório burlesco medieval e não precisam ter, necessariamente, uma significação fundamental, não obstante ganharem, naturalmente, grande efeito propagandístico tão logo se criou um movimento anticristão e antieclesiástico; Rabelais, por exemplo, as emprega inegavelmente como arma (um gracejo blasfematório semelhante encontra-se no fim do capítulo LX do *Gargantua*, onde são empregadas palavras do Salmo 24, *ad te levavi*, com significado semelhante; mas disto também

surge, novamente, o caráter tradicional e de repertório desta espécie de brincadeiras; cf., p. ex., também *Tiers livre*, 31, perto do fim). O realmente importante na ideologia do *Decameron*, o que vai absolutamente contra a ética cristã-medieval, é a doutrina erótica e natural, certamente apresentada, quase sempre, em tom muito leve, mas muito segura de si mesma. Na história do surgimento e na essência do cristianismo, fundamenta-se o fato de que a moderna revolta contra os seus ensinamentos e as formas de vida por êle preconizadas pôde experimentar com bom êxito a sua força prática e a efetividade da sua propaganda, no campo da moral sexual; aqui tornava-se agudo o conflito entre a vontade mundana de viver e a tolerância cristã, tão logo a primeira chegava a ter consciência de si. Doutrinas naturais, que louvavam a vida sexual impulsiva e promoviam a sua liberdade, já tinham tido um papel importante em relação com a crise teológica de Paris, na década de setenta do século XIII; encontraram, também, expressão literária em língua vulgar, na segunda parte do *Roman de la Rose* de Jean de Meun — mas Boccaccio nada tem a ver, imediatamente com isto; não se preocupa com estas controvérsias teológicas, ocorridas dezenas de anos antes; não é um mestre-escola semi-escolástico, como Jean de Meun. A sua moral amorosa é uma transformação do amor trovadoresco, afinado alguns graus mais para baixo quanto ao nível estilístico e dirigido puramente para o sensual e o real; trata-se agora, sem lugar a dúvida, do amor terreno. Ainda paira um resplendor da magia trovadoresca sobre algumas das novelas, nas quais Boccaccio exprime com maior nitidez a sua ideologia; assim, a estória de Cimone (5, 1), na qual, como antes, com Ameto, é tratado o tema central da educação pelo amor, mostra claramente a sua descendência da épica cortesã. A doutrina segundo a qual o amor é a mãe de tôdas as virtudes e de tôda nobre disposição, segundo a qual êle confere valentia, autoconsciência, capacidade de sacrifício, forma a inteligência e os bons costumes, tudo isto é parte da herança da cultura cortesã e do estilo nôvo. Aqui, porém, é apresentado como moral prática, válida para tôdas as classes, e a amada não mais é a senhora inatingível ou uma encarnação do pensamento divino, mas o objeto do desejo sexual. Até nos casos particulares forma-se, é claro que sem tôda coerência, uma espécie de moral amorosa. Uma de suas regras poderia ser que, contra terceiros, por exemplo, contra os ciumentos ou contra os pais, ou contra outras forças avessas ao amor, é permitida tôda astúcia e todo embuste, o que não é permitido entre os amantes. Se Frate Alberto goza tão pouco da simpatia de Boccaccio, isto se deve ao fato de ser um hipócrita e de não ter obtido o amor de Lisetta honestamente, mas tê-lo ganho pêrfidamente. No *Decameron* desenvolve-se, pois, uma determinada moral ética, baseada no direito ao amor, essencialmente prática-terrena, e que, pela sua essência, é anticristã. Ela é apresentada com muita graça e sem reivindicação enérgi-

ca de validade doutrinal; o livro só raramente abandona o nível estilístico do divertimento leve; mas às vezes o faz, especialmente quando Boccaccio se defende de ataques. Isto acontece na introdução ao quarto dia, onde, dirigindo-se às mulheres, diz:

E, se mai con tutta la mia forza a dovervi in cosa alcuna compiacere mi disposi, ora piú che mai mi vi disporrò; perciocchè io conosco che altra cosa dir non potrà alcun con raggione, se non che gli altri et io, che vi amiamo, naturalmente operiamo. Alle cui leggi, cioè della natura, voler contrastare, troppe gran forze bisognano, e spesse volte non solamente in vano, ma con grandissimo danno del faticante s'adoperano. Le quali forze io confesso che io non l'ho nè d'averle disidero in questo; e se io l'avessi, piú tosto ad altrui le presterei, che io per me l'adoperassi. Per che tacciansi i morditori, e, se essi riscaldar non si possono, assiderati si vivano; e ne' lor diletta, anzi appetiti corrotti standosi, me nel mio, questa breve vita, che posta n'è, lascino stare.

*

E se até agora me dispus com tôda minha fôrça a comprar-vos, d'ora em diante, mais do que nunca, a isso dispor-me-ei; porque reconheço que outra coisa não poderá dizer qualquer pessoa com razão, se não que os outros e eu, que vos amamos, agimos naturalmente. Para querer se opor às suas leis, isto é, às da natureza, necessitar-se-iam fôrças demasiado grandes, e serão postas em uso, muitas vêzes, não sômente em vão, mas com grandíssimo dano daquele que se esforçar. As quais fôrças confesso que não as tenho, nem quero tê-las para isto; se as tivesse, antês as emprestaria a outro, que as adotaria para mim. Portanto, calem-se os mordedores, e se não puderem se aquecer, continuem a viver enregelados; e, ficando com os seus deleites, aliás, com os seus corrompidos apetites, e eu ficando com o meu, deixem estar esta breve vida, que nos é dada.

*

Esta é, creio, uma das passagens mais agudas e enérgicas que Boccaccio escreveu em defesa da sua moral amorosa. A opinião que quer exprimir não pode ser mal entendida; mas também é indubitável o fato de que ela não tem qualquer pêso. Uma tal luta não pode ser levada sèriamente com apenas algumas palavras acêrca da irresistibilidade da natureza e algumas insinuações maliciosas acêrca dos vícios pessoais dos seus inimigos, e Boccaccio nem queria fazê-lo. Não se lhe faz justiça e aplica-se-lhe uma escala errada quando se mede a ordem vital que surge da sua obra, comparando-a com a de Dante ou de obras posteriores do Renascimento pròpriamente desenvolvido. A unidade figurar do mundo terreno quebrou-se no instante em que, com Dante, ela ganhou domínio total sobre a realidade terrena; o domínio da realidade na sua multiplicidade sensível permaneceu conquistado, mas a ordem, na qual estava engarçada, já estava perdida e, num primeiro momento, nada tomou o seu lugar. Isto não quer ser, como já foi dito, uma

crítica a Boccaccio, mas deve ser fixado como fato histórico, que vai além da sua pessoa: o primeiro Humanismo não possui, diante da realidade da vida, qualquer fôrça ética construtiva; abaixa o realismo novamente para um nível estilístico médio, não problematizado e não trágico, o qual, na Antigüidade clássica, se constituía no seu limite extremo superior, e fixa, da mesma forma que lá, como seu tema principal, quase como seu tema único, o erotismo. No entanto, há nêle agora algo que não era possível na cultura antiga, um germe extremamente desenvolvível de problema e de conflito, um ponto de partida prático para o movimento que estava se preparando contra a cultura medieval-cristã; mas num primeiro momento o erotismo, de per si, não é, ainda, suficientemente forte para formular a realidade de forma problemática ou trágica. Tão logo Boccaccio quer representar tôda a múltipla realidade da vida presente, renuncia à unidade do conjunto: escreve um livro de novelas, no qual há muita coisa justaposta, amarrada sòmente pelo fim comum do divertimento cultivado. Os problemas políticos, sociais ou históricos, que eram totalmente penetrados pelo figuralismo de Dante e refundidos na mais quotidiana das realidades, desaparecem por completo; qual é a situação da problemática metafísica e da problemática erótica, qual é o grau de nível estilístico e de aprofundamento humano que atingem na obra de Boccaccio, isto é facilmente verificável mediante comparações com Dante.

Encontram-se no *Inferno* várias passagens, nas quais almas condenadas desafiam Deus, escarnecem-no ou maldizem-no; assim, por exemplo, a importante cena do Canto XIV, na qual Capaneo, um dos Sete contra Tebas, desafia Deus em meio à chuva de fogo, gritando: *Qual io fu vivo, tal son morto* — ou o gesto sardônico do ladrão de igreja Vanni Fucci, que acaba de ressurgir da horrível transformação que segue à mordida a serpente, no Canto XXV. Em ambos os casos trata-se de uma revolta consciente, correspondente à história, ao caráter e à situação dos dois condenados. No caso de Capaneo é a porfia invicta da rebelião prometeica, a sôbre-humanidade inimiga da divindade; no caso de Vanni Fucci, a maldade exacerbada até o incomensurável pela desesperação. A primeira novela de Boccaccio (1, 1) conta a história do vicioso e trapaceiro notário Ser Ciappelletto, que adoece gravemente no estrangeiro, na casa de dois usurários florentinos; os seus hóspedes, que conhecem a sua péssima vida, temem más conseqüências para êles próprios caso morra sob o seu teto sem confissão nem absolvição; e acham certo que esta última ser-lhe-á negada, se confessar conforme a verdade. Para livrar os seus hóspedes dêste incômodo, o velho doente engana um ingênuo confessor com uma confissão mentirosa, ridiculamente beata, na qual êle próprio se apresenta como um santarrão virginal, quase desprovido de pecados, torturado, todavia, por excessivos escrúpulos; desta forma não só consegue a absolvição, mas é honrado após a sua morte, segundo as manifestações do confessor, como um

santo. O escárnio da confissão antes da morte, o qual, segundo tudo leva a pensar, é dificilmente representável sem uma ideologia fundamentalmente anticristã por parte daquele que o comete e sem uma tomada fundamental de posição do escritor diante do problema, seja condenado cristãmente, ou permitindo, anticristãmente, serve, aqui, tão sòmente para a elaboração de duas cenas de comicidade farsesca: a confissão grotesca e o solene entêrro do pretense santo. O problema nem chega a ser colocado. Ser Ciappelletto decide-se com tôda leviandade a agir como age, só para livrar os seus hóspedes de um perigo, mediante um último truque astucioso, digno do seu passado; dá, para isto, uma justificação que, na sua tôla leviandade, demonstra que jamais pensara sèriamente acêrca de si mesmo ou de Deus (“já ofendi a Deus tantas vêzes durante a minha vida, que pouco mais ou pouco menos, diante da morte, pouca diferença vai fazer”), e igualmente levianos, considerando sòmente o instante, são os dois florentinos proprietários da casa, que ficam ouvindo a confissão às escondidas e dizem um para o outro: que espécie de homem é êste que, estando velho e doente e perto da morte e muito perto de ter de aparecer diante do tribunal de Deus, não deixa de fazer as suas trapaças e quer morrer assim como viveu — mas logo mais, quando vêem que o fim, isto é, um entêrro em regra, é alcançado, não voltam a se preocupar. Ora, é absolutamente verdade e corresponde com a experiência, que muitos homens cometem as ações mais importantes sem um convencimento pleno correspondente à ação, simplesmente levados pela situação do instante, pela inércia dos seus hábitos, por um impulso passageiro; mas, pelo menos de um escritor, que relata algo desta espécie, espera-se uma decisão ordenadora. E Boccaccio, efetivamente, faz com que o narrador, Pânfilo, tome uma posição no fim da sua história, com algumas palavras; só que estas palavras são fracas, indecisas e carentes de pêso; nem são atéias, nem decididamente cristãs, como a situação o requeria; é inegável que Boccaccio narrou a tremenda aventura sòmente por causa do efeito cômico das duas cenas acima mencionadas, evitando qualquer ordenação ou qualquer tomada de posição sérias.

Na história de Francesca de Rimini, Dante pôs, de forma que corresponde à sua espécie e ao estágio da sua evolução, o grande e o verdadeiro; trata-se, pela primeira vez na Idade Média, de algo que não é *aventure*, não é mágico conto de fadas, algo que está livre de coqueteria amorosa e picante e do cerimonial amoroso da cultura cortesã, que também não fica irreconhecível, oculta por trás do véu do significado secreto, como no estilo nôvo; trata-se de uma ação realmente presente, no mais elevado dos tons, tão imediatamente real como memória de um destino terreno quanto como encontro no além. Nas estórias amorosas, que Boccaccio quer construir de maneira trágica ou nobre (encontram-se, sobretudo, entre as novelas do quarto dia), prepondera o aventureiro e o sentimental; sendo

que a aventura já não mais é, como na épica cortês no seu florescimento, a provação do eleito, internamente necessária, refundida no conceito ideal de cortesia (cf. mais acima), mas, efetivamente, nada mais do que o casual, o duradouramente inesperado no rápido e violento mudar dos acontecimentos. O relêvo dado à aventura casual pode ser demonstrado até em novelas relativamente pobres em acontecimentos, como a primeira do quarto dia, a de Guiscardo e Ghismonda. Dante desdenhou mencionar as circunstâncias nas quais Francesca e Paolo foram surpreendidos pelo marido; despreza, quando trata de um tema semelhante, toda casualidade ressaltada à força, e a cena que descreve, à da leitura em comum do livro, é a mais corriqueira do mundo, interessante somente por aquilo que ela desencadeia. Boccaccio dedica uma parte do seu texto ao processo complicado e aventureiro que os amantes devem empregar para ficarem juntos sem serem incomodados e à casual catenação de circunstâncias que leva à sua descoberta pelo pai Tancredi. São aventuras como as do romance cortês, semelhantes, por exemplo, à de Cligès e Fenice no romance de Chrétien de Troyes; mas a atmosfera feérica da épica cortês volatilizou-se e a ética da provação cavaleiresca tornou-se uma moral natural e amorosa de caráter geral, que se manifesta de forma extremamente sentimental. Pelo seu lado, o elemento sentimental, freqüentemente unido a objetos sensíveis (o coração da amada, o falcão), o que lembra os motivos feéricos, é provisto, na maioria dos casos, de um excesso de retórica; pense-se, por exemplo, no longo discurso defensivo de Ghismonda. Todas estas novelas não possuem unidade estilística decisiva; são demasiado aventureiras e feéricas para serem reais, demasiado desencantadas e retóricas para serem feéricas, e sentimentais demais para serem trágicas. As novelas que têm em mira o trágico não são imediatas, nem no real, nem no sentimento; são, quando muito, aquilo que se chama comoventes.

Justamente nas passagens em que Boccaccio tenta penetrar no campo do problemático ou do trágico, reconhece-se a pouca clareza e a insegurança da sua ideologia, do seu humanismo prematuro. O seu realismo, livre, rico e magistral no domínio dos fenômenos, totalmente natural nos limites do estilo médio, torna-se frouxo e superficial tão logo roça na problemática ou na tragicidade. Na *Comédia* de Dante, a exegese figurativa cristã tornou realidade o realismo humano-trágico, tendo sido destruída ela própria ao mesmo tempo; mas também o realismo trágico perdeu-se logo mais; a mundanidade de homens como Boccaccio era ainda demasiado insegura e instável como para poder oferecer uma base que, como aquela exegese, permitisse ordenar, interpretar e representar o mundo todo como realidade.

Madame du Chastel

10 Antoine de la Sale, um cavaleiro originário da Provença, do tipo do tardio feudalismo, soldado, cortesão, educador de príncipes e perito em heráldica e em ginástica, nasceu ao redor de 1390 e morreu depois de 1461. Estêve a maior parte da sua vida a serviço dos Anjou, que até cerca de 1440 lutaram pelo seu reino de Nápoles, possuindo simultaneamente, também, grandes propriedades na França; abandonou-os em 1448 para educar os filhos do conde Saint-Pol, Luís de Luxemburgo; êste último teve um importante papel nas vicissitudinárias relações entre os reis da França e os duques da Borgonha. Antoine de la Sale participou, na sua juventude, de uma expedição portuguesa ao norte da África, estêve muitas vezes com os Anjou na Itália, conhecia as côrtes da França e da Borgonha. Segundo parece, começou as suas atividades literárias com compêndios para os seus principescos discípulos; talvez descobriu com isto o talento e a disposição para narrar. A sua obra mais conhecida é um romance de amor e de educação, *l'Hystoyre et plaisante Cronique du Petil Jehan de Saintré*, talvez o mais vivo documento literário do tardio feudalismo francês. Durante certo tempo foram-lhe atribuídas também outras obras, as *Quinze Joyes de Mariage* e as *Cent Nouvelles Nouvelles*, não obstante nenhuma destas duas obras possuïrem nada da essência muito peculiar e muito claramente apreensível de La Sale. Recentemente, a maior parte dos pesquisadores parecem ter desistido desta idéia (após o livro de W. Soederhjelm sobre a novela francesa do século XV, Paris 1910).

Tinha já aproximadamente setenta anos de idade quando redigiu o seu consolatório para uma dama que havia perdido o primeiro filho. Êste escrito, *le Réconfort de Madame du Fresne*, foi publicado por J. Nève no seu livro sobre Antoine de la Sale (Paris et Bruxelles, 1903, pp. 101-155). Começa com

uma introdução de tom muito cordial que, além de admoestações pias, contém citações da Bíblia, de Sêneca e de São Bernardo de Clairvaux, assim como a estória do sudário e o prêmio de um santo contemporâneo, recentemente falecido; depois seguem duas narrações acerca de mães valorosas. Das duas, a primeira é, de longe, a mais importante. Narra, aliás, com muitos erros e confusões, um episódio da Guerra dos Cem Anos.

Os ingleses, sob o comando do Príncipe Negro, sitiavam a fortaleza de Brest, e o seu comandante, o Seigneur du Chastel, vê-se finalmente obrigado a fazer um tratado, segundo o qual se compromete a entregar a fortaleza ao príncipe num certo prazo, se até então não tiver recebido auxílios. Como refém entrega o seu único filho, de treze anos de idade; e sob estas condições, o príncipe concorda com uma trégua. No quarto dia anterior ao vencimento do prazo, chega um navio com alimentos ao porto; reina grande alegria e o comandante envia um arauto ao príncipe, intimando-o a devolver o refém, pois chegara ajuda e, simultaneamente, segundo o costume cavalheiresco, convidando-o a servir-se das provisões que haviam chegado. O príncipe, irritado por ver que lhe escapa a fortaleza tão desejada, que já acreditava estar em suas mãos, não reconhece a chegada de alimentos como auxílio no sentido do acôrdo e exige a entrega da fortaleza no prazo fixado; caso contrário, o refém estaria perdido. As diferentes etapas do processo são narradas com grande insistência, com um pouco de pedantismo, com reprodução exata da aparição cerimonial dos arautos que trazem as diferentes mensagens: como o príncipe envia uma resposta negativa, mas ainda não totalmente clara; como o senhor du Chastel, cheio de maus pressentimentos, reúne os seus parentes e amigos para se aconselhar, e como eles, no primeiro momento, só se entreolham em silêncio; ninguém quer falar em primeiro lugar; ninguém quer realmente acreditar que o príncipe está falando sério; ninguém que dar um conselho, como deveria ser o caso: *Toutefois, conclurent que rendre la place, sans entier deshonneur, à loyalement conseilier, n'en veioient point la façon.* Então é narrado como, à noite, a mulher do comandante percebe a sua preocupação e acaba sabendo dêle a verdade; como ela, em consequência disto, desmaia; como, no dia anterior ao vencimento do prazo, aparecem os arautos do príncipe com a exigência inequívoca do cumprimento do tratado; como são recebidos e despedidos com cerimonial e cortesia, que estão em contraste com a inimizade das palavras trocadas; como o senhor du Chastel mostra aos parentes e amigos uma cara alegre e decidida; mas como, à noite, sozinho com a sua mulher, no leito, perde a compostura e se entrega totalmente ao desespero. Aqui está o ponto culminante da narração:

Madame, qui de l'autre lez son très grand dueil faisoit, voyant perdre de son seigneur l'onneur ou son très bel et gra-

cieu filz, que au dist de chascun, de l'aaije de XIII ans ne s'en trouvoit un tel, doubta que son seigneur n'en preist la mort. Lors en son cuer se appensa et en soy meismes dist: Helasse moy dollente! se il se muert, or as-tu bien tout perdu. Et en ce penssement elle l'appella. Mais il riens n'entendit. Alors elle, en s'escrifiant, lui dist: "Ha! Monseigneur, pour Dieu, aiez pitié de moy, vostre povre femme, qui sans nul service reprouchier, vous ay sy loyallyment amé, servy e honnouré, vous à jointes mains priant que ne veuillez pas vous, nostre filz et moy perdre a ung seul cop ainssy." Et quand le sire entend de Madame son parler, à chief de pièce luy respondit: "Helasse, m'ame, et que est cecy? Où est le cuer qui plus ne amast la mort que vivre ainssi où je me voy en ce très dur party?" Alors, Madame, comme très saige et prudente, pour le resconforter, tout-à-cop changa son cruel dueil en très vertueulx parler et lui dis: "Monseigneur, je ne diz pas que vous ne ayez raison, mais puisque ainssi est le voulloir de Dieu, il vult et commande que de tous les malvaiz partis le mains pire en soit prins." Alors, le seigneur lui dist: "Doncques, m'ame, conseiliez moy de tous deux le mains pire à vostre advis." — "A! Monseigneur, dist-elle, il y a bien grant choiz. Mais de ceste chose, à jointes mains vous supplie, pardonnez moy, car telles choses doivent partir des nobles cuers de vertueulx hommes et non pas de femelins cuers de femmes qui, par l'ordonnance de Dieu, sommes à vous, hommes, subgettes, especialement les espouseez et qui sont meres des enfans, ainssi que je vous suis et à nostre filz. Sy vous supplie, Monseigneur, que de ce la congnoissance ne s'estende point à moy." — "Ha, m'ame, dist-il, amour et devoir vuellent que de tous mes principaux affaires, comme ung cuer selon Dieux en deux corps, vous en doye deppartir, ainssi que j'ay toujours fait, pour les biens que j'ay trouvez en vous. Car vous dictes qu'il y a bien choiz. Vous estes la mere et je suis vostre mary. Pourquoi vous prie à peu de parolles que le choiz m'en declairiez." Alors, la très desconfortée dame, pour obeir luy dit: "Monseigneur, puisque tant voulez que le choiz vous en die" — alors renforça la prudence de son cuer par la très grande amour que elle à lui avoit, et lui dist: "Monseigneur, quoy que je dye, il me soit pardonné, des deux consaulx que je vous vueil donner, Dieux avant, Nostre Dame et monseigneur saint Michiel, que soient en ma pensee et en mon parler. Dont le premier est que vous laissez tous vos dueilz, vos desplaisirs et vos pensers, et ainssy feray-je. Et les remettons tous es mains de nostre vray Dieu, qui fait tout pour le mieulx. Le Ilme et derrain est que vous, Monseigneur, et chascun homme et femme vivant, savez que, selon droit de nature et experience des yeulx, est chose plus appa-rante que les enfans sont filz ou filles de leurs meres que en leurs flans les ont portez et enfantez que ne sont de leurs maris, ne de ceulx à qui ont les donne. Laquelle chose, Monseigneur, je dis pour ce que ainssi nostre filz est plus appa-rant mon vray

filz qu'il n'est le vostre, nonobstant que vous en soyez le vray pere naturel. Et de ce j'en appelle nostre vray Dieu à tesmoing au très espouventable jour du jugement. Et car pour ce il est mon vray filz, qui moult chier m'a cousté à porter l'espasse de IX mois en mes flans, dont en ay receu maintes dures angoisses et par mains jours, et puis comme morte à l'enffanter, lequel j'ay sy chierement nourry, amé et tenu chier jusques au jour et heure que il fut livré. Touttefois ores, pour toujours mais, je l'abandonne ès mains de Dieu et vueil que jamais il ne me soit plus riens, ainssi que se jamaiz je ne le avoye veu, ains liberalement de cuer et franchement, sans force, contrainte ne violence aucune, vous donne, cede et transporte toute la naturelle amour, l'affection et le droit que mere puel et doit avoir à son seul et très amé filz. Et de ce j'en appelle à tesmoing le trestout vray et puissant Dieu, qui le nous a presté le espasse de XIII ans, pour la tincion et garde de vostre seul honneur, à tous jours mais perdu se aultrement est. Vous ne avez que ung honneur lequel après Dieu, sur femme, sur enffans et sur toutes choses devez plus amer. Et sy ne avez que ung seul filz. Or advisez duquel vous avez la plus grande perte. Et vrayement, Monseigneur, il y a grant choiz. Nous sommes assez en aage pour en avoir, se à Dieu plaist; mais vostre honneur une foiz perdu, lasse, jamais plus ne le recouvrez. Et quant mon conseil vous tendrez, les gens diront de vous, mort ou vif que soiez: C'est le preudomme et très loyal chevallier. Et pour ce, Monseigneur, sy très humblement que je scay, vous supplie, fetes comme moy, et en lui ne pensés que se ne l'eussiez jamaiz eu; ains vous resconffortez, et remerciez Dieu de tout, qui le vous a donné pour votre honneur rachetter."

Et quant le cappitaine oist Madame si haultement parler, avec un contemplatif souspir remercia Jhesus-Crist, le très hault et puissant Dieu, quant du cuer de une femeline et piteuse creature partoient sy haultes et sy vertueuses parolles comme celles que Madame disoit, ayant ainssi du tout abandonné le grant amour de son seul et très aimé filz, et tout pour l'amour de lui. Lors en briefves parolles luy dist: "M'amy, tant que l'amour de mon cuer se puel estendre, plus que oncques mais vous remercie du très hault et piteux don que m'avez maintenant fait. J'ay ores oy la guette du jour corner, et ja soit que ne dormissions à nuit, sy me fault-il lever; et vous aucum peu repozerez." — "Reposer, dist-elle, hellas, Monseigneur, je n'ay cuer, œul ne membre sur mon corps qui en soit d'accord. Mais je me leveray et yrons à messe tous deux remerchier Nostre Seigneur de tout."

*

Madame, que do outro lado se entregava à sua grande dor, enquanto pensava que ora estava perdida ou a honra do seu marido, ou o seu filho mais belo e mais amado (do qual todo mundo dizia, que em nenhum lugar podia se achar alguém que se lhe assemelhasse com a idade de treze anos), temia que o seu espôso não sobrevivesse a tal tormento. Então ela pensou no seu coração e disse a si mesma:

"Ai de mim, miserável! Se também êle morrer, terei perdido realmente tudo." E com êste pensamento, dirigiu-se a êle. Mas êle não a ouvia. Então ela elevou sua voz e disse: "Oh, meu senhor, pelo amor de Deus, tende piedade de mim, vossa pobre mulher, que sem nada reprochar-vos, vos amou lealmente, vos serviu e vos honrou: peço-vos com as mãos juntas, não percais a vós mesmo, ao vosso filho e a mim de um só golpe, assim." E quando o senhor ouviu esta fala de Madame, finalmente respondeu: "Ai, minha amiga, para que serve tudo isto? Qual é o coração que não preferiria morrer a viver num dilema como o meu?" Então Madame, que era muito sábia e prudente para reconfortá-lo, mudou logo o seu cruel duelo em fala muito virtuosa e disse-lhe: "Meu senhor, não digo que não tenhais razão, mas, pois que assim é a vontade de Deus, êle quer e manda que de todos os males seja escolhido o menor". Então o senhor lhe disse: "Então, minha amiga, aconselhai-me qual é o menos pior dos dois, em vossa opinião." — "Ah, meu senhor, disse ela, esta é uma escolha difícil. Mas desta decisão, com as mãos juntas vos peço, livrai-me, pois tais coisas devem partir dos nobres corações dos homens virtuosos e não dos femininos corações das mulheres que, por ordem de Deus, estamos a vós, homens, sujeitas, especialmente as espôsas e as que são mães de crianças, assim como eu o sou de vós e de nosso filho. Por isto vos suplico, meu senhor, que esta decisão não parta de mim." — "Ah, minha amiga, disse, amor e dever querem que todos os meus principais negócios, sendo como somos um só coração em dois corpos, segundo a vontade de Deus, vos tenha deixado ter parte, assim como o tenho feito, pelo bem que achei em vós. Pois dissestes que havia uma escolha. Vós sois a mãe e eu sou vosso marido. Pelo que vos peço que, em poucas palavras, me digais a vossa escolha." Então a infeliz mulher, para obedecer, disse: "Meu senhor, pois que tanto quereis que vos diga a minha escolha" — e aqui ela juntou tôda a prudência de seu coração pelo grande amor que lhe tinha, e disse: "Meu senhor, que o que eu disser me seja perdoado; e que para os dois conselhos que quero dar-vos, Deus antes de tudo, Nossa Senhora e meu senhor São Miguel estejam em meu pensamento e na minha fala. O primeiro é que deixeis todo o vosso luto, vosso desprazer e vossos pensamentos, e assim farei eu. E ponhamos tudo nas mãos de nosso verdadeiro Deus, que faz tudo para melhor. O segundo e último é que vós, meu senhor, e todo homem e mulher vivente, saibais que, segundo o direito da natureza e segundo a experiência dos olhos, é coisa mais evidente que as crianças são filhos ou filhas de suas mães, que as carregaram no seu seio e que as pariram, mais do que de seus maridos, ou de outros (?), a quem são dados. E digo isto, meu senhor, porque assim nosso filho é mais evidentemente meu filho verdadeiro do que o vosso, não obstante vós sejais o seu verdadeiro pai natural. E disto chamo como testemunha nosso verdadeiro Deus, no terrível dia do Juízo. E por isto é meu verdadeiro filho, que muito caro me custou carregá-lo pelo espaço de nove meses em meu ventre, pelo qual sofri muitas duras angústias durante muitos dias, e depois quase morri ao pari-lo, o qual tão caramente alimentei, amei e cuidei até o dia e a hora em que foi entregue. Todavia ora, para sempre jamais, abandono-o nas mãos de Deus e quero que êle jamais seja nada para mim, assim como se eu jamais o tivesse tido, e de livre coração e francamente, sem fôrça, constrangimento, nem violência alguma, vos dou, cedo e transfiro todo o

amor natural, afeição e direito que uma mãe pode e deve ter sobre o seu filho único e muito amado. E disto chamo como testemunha o muito verdadeiro e todo-poderoso Deus, que no-lo emprestou pelo espaço de treze anos, para a manutenção e guarda de vossa única honra, que estaria perdida para todo o sempre se assim não fôsse. Não tendes senão uma honra, a qual deveis amar, depois de Deus, mais do que a vossa mulher, filho ou qualquer outra coisa. E, sim, também não tendes senão um único filho. Ora, pensai qual das duas perdas seria maior para vós. E, em verdade, meu senhor, aqui há uma escolha a fazer. Nós estamos ainda na idade de ter outros filhos, se Deus quiser, mas vossa honra, uma vez perdida, nunca mais podereis recuperá-la. E quando seguirdes o meu conselho, as gentes dirão de vós, estejais morto ou vivo: êste é um homem probo e um muito leal cavaleiro. E por isto, meu senhor, peço-vos muito humildemente, fazei como eu e nunca mais penseis nêle, como se nunca o tivésseis tido; e reconfortai-vos e agradecei a Deus de tudo, pois êle vo-lo deu para salvar a vossa honra."

E quando o capitão ouviu Madame falar tão nobremente, com um suspiro contemplativo agradeceu Jesus Cristo, o nobre e poderoso Deus, porque de uma criatura feminina e triste partiam tão nobres e virtuosas palavras como as que Madame dissera, que havia, assim, abandonado totalmente o grande amor do seu único e muito amado filho, e tudo por amor a êle. Logo, em breves palavras disse-lhe: "Minha amiga, tanto quanto o amor do meu coração pode se estender, mais do que jamais por outra coisa, agradeço-vos o grande e triste dom que ora me tendes feito. Acabo de ouvir o toque do corno do vigia do dia, e ainda que não dormimos esta noite, é necessário que me levante; e vós podeis repousar ainda um pouco." — "Repousar, disse ela, ai, meu senhor, não tenho coração, nem olho nem membros no corpo que queiram fazê-lo. Mas eu me levantarei e iremos à missa os dois, para agradecer Nosso Senhor por tudo."

Depois desta cena, a narração ainda se estende longamente; novamente aparecem os arautos do príncipe, para exigir a entrega e ameaçar com a execução da criança; novamente êles são mandados embora; então o comandante decide ordenar uma surtida, para fazer uma tentativa violenta de salvação; depois a narração passa para o campo inimigo, onde o príncipe faz conduzir a criança acorrentada para a execução, e obriga o arauto do senhor du Chastel (que também se chama Chastel), apesar da sua resistência, a unir-se ao cortejo; aqui relata-se como, na fortaleza, a mulher do comandante tenta impedir a surtida e desmaia, quando os guardas já observam a volta do destacamento inimigo que levava a criança para a execução, de tal forma que, de qualquer modo, é tarde para a ação planejada; como o comandante faz com que sua mulher seja levada para a cama e como a consola; como o arauto Chastel volta à fortaleza e narra os acontecimentos ao comandante, com o que repete-se muita coisa anteriormente dita de forma algo diferente; mas ainda quero transcrever textualmente a descrição da morte da criança, tal como ela é descrita pelo arauto:

Mais l'enfant qui, au resconffort des gardes, cuidoit que on le menast vers le chastel, quand il vist que vers le mont Reont alloient, lors s'esbahist plus que oncques mais. Lors tant se prist à plourer et desconfforter, disant à Thomas, le chief des gardes: "Ha! Thomas, mon amy, vous me menez morir, vous me menez morir, hellas! vous me menez morir! Thomas, vous me menez morir! hellas! monsieur mon pere, já vois morir! hellas! madame ma mere, je vois morir, je vois morir! hellas, hellas, hellas, je vois morir, morir, morir, morir!" Dont en criant et en plourant, regardant devant et derrière et entour lui, à vostre coste d'arme que je portoye, lasse my! et il me vist, et quant il me vist, à haute voix s'escria, tant qu'il peust. Et lors me dist: "Ha! Chastel, mon ami, je voiz morir! hellas! mon amy, je voiz morir!" Et quant je ainssi le oys crier, alors, comme mort, à terre je cheys. Et convint, par l'ordonnance, que je fusse emporté après luy, et là, à force de gens, tant soustenu que il eust prins fin. Et quant il fust sur le mont descendu, là fust un frere qui, par belles parolles esperant en la grâce de Dieu, peu à peu le eust confessé et donné l'absolucion de ses menus pechiez. Et car il ne pavoit prendre la mort en gré, lui convint tenir le chief, les bras et les jambes lyez, tant se estoit jusques aux os des fers les jambes eschiees, ainsi que depuis tout me fut dit. Et quand ceste sy très cruelle justice fut faitte, et à chief de piece que je fus de pasmoison revenu, lors je despouillay vostre coste d'armes, et sur son corps la mis ...

Mas o menino, que acreditava que seria levado para o castelo (pois isto tinham-lhe dito os guardas para consolá-lo), quando viu que iam em direção ao monte Réont, assustou-se mais do que nunca. Começou, então, a chorar e a horrorizar-se e disse a Tomás, o chefe da guarda: "Ah, Tomás, meu amigo, vós me levais à morte! Vós me levais à morte! Tomás, vós me levais à morte! Ai, senhor meu pai, eu vou morrer! Ai, senhora minha mãe, eu vou morrer, eu vou morrer! Ai, ai, ai, eu vou morrer, morrer, morrer, morrer!" E quando êle assim chorava e gritava e olhava ao seu redor, à sua frente e atrás, também me viu, infeliz de mim, com a vossa cota d'armas, e quando me viu, gritou com tôda a sua força e disse-me: "Oh, Chastel, meu amigo, eu vou morrer! Ai, meu amigo, eu vou morrer!" E quando o ouvi gritar assim, caí ao chão como morto. Mas havia sido ordenado que eu fôsse arrastado atrás dêle, e assim fui segurado por muitas pessoas até que tudo chegou ao fim. E quando chegaram ao monte, lá havia um frade que, com belas palavras sobre a esperança na graça de Deus, pouco a pouco o confessou e lhe deu a absolvição dos seus pequenos pecados. E, pois que êle não queria absolutamente morrer, foi necessário que lhe segurassem a cabeça e lhe amarrassem pernas e braços, tão fortemente que as pernas ficaram feridas até os ossos, o que me contaram mais tarde. E quando esta muito cruel condenação foi executada, e acabei por recuperar o conhecimento, despojei-me da vossa cota d'armas e a pus sobre o seu corpo.

O arauto encerra o seu relato com as ásperas palavras que foram trocadas entre êle e o príncipe, quando pediu o cadáver do menino, e o obteve. Descreve-se, então, como o *seigneur* que ouviu isto tudo, diz uma oração:

Beaux sires Dieux, qui le me avez jusques à aujourd'uy presté, veuillez en avoir l'âme et lui pardonner de ce que il a la mort mal prinse en gré, et à moi aussi, quant pour bien faire l'ay mis en ce party. Hellasse! povre mere, que diras-tu quant tu saras la piteuse mort de ton chier filz, combien que pour moy tu le avoyes de tous poins abandonné pour acquittier mon honneur. Et, beau sires Dieux, soiez en ma bouche pour l'en resconforter.

*

Nobre senhor Deus, que mo emprestastes até hoje, recebei a sua alma e perdoai-lhe o fato de ter recebido a morte de mau grado e perdoai-me a mim também, pois que, para fazer o bem, o pus em tal situação. Ai, pobre mãe, que dirás quando souberes da triste morte do teu caro filho, não obstante o tenhas abandonado totalmente por minha causa, para salvar a minha honra. E, nobre senhor Deus, estai na minha bôca para reconfortá-la.

*

Depois segue-se o solene entêrro, e a cena na qual êle comunica à mulher, de quem tinha ocultado até então o acontecido, diante de muitas pessoas, à mesa, a morte do filho; ela permanece resignada. Alguns dias mais tarde o príncipe necessita levantar o sítio; o comandante encontra, ainda, a oportunidade para um assalto exitoso, durante o qual é feito um grande número de prisioneiros. Doze dos mais distintos entre êles, que querem resgatar-se com grandes somas de dinheiro, são enforcados num cadafalso elevado, visível a grande distância; aos restantes é vazado o ôlho direito e cortada a orelha e a mão direitas, depois do que são enviados de volta:

"Allez à vostre seigneur Herodes, et luy dittes de par vous grant mercis des autres yeulx, oreilles et poings senestres que je vous laisse, pour ce que il donna le corps morts et innocent de mon filz à Chastel mon herault."

*

Ide ao vosso senhor Herodes e dizei-lhe do vosso grande agradecimento pelos outros olhos, orelhas e mãos esquerdas que vos deixo, porque êle deu o corpo morto e inocente de meu filho a Chastel, meu arauto.

*

Êste texto, que tenho apresentado de forma mais extensa — em parte porque na sua extensão e circunstancialidade reside uma parte importante da sua essência, em parte, também, porque êle não deveria ser tão facilmente acessível para a maioria dos meus leitores quanto os que comentamos até aqui —, é mais do que um século mais jovem que o *Decameron* de Boccaccio; parece, porém, incomparavelmente mais medieval e antiquado.

Esta impressão é espontânea no leitor, e é muito forte; quero tentar o esclarecimento dos elementos isolados que fazem surgir.

No que se refere à forma, tanto a sintaxe quanto a composição do conjunto nada mostram da flexibilidade, multiplicidade, clareza e ordem antigas-humanistas. Apesar de as orações não estarem construídas preponderantemente de forma paratática, a hipotaxe é freqüentemente inábil, cheia de pesada ênfase e, às vêzes, pouco clara nos membros de ligação. Uma oração como a seguinte, da fala da mulher: *Et car pour ce il est mon vray filz, qui moult chier m'a cousté à porter l'espasse de IX mois en mes flans, dont en ay receu maintes dures angoisses et par maints jours, et puis comme morte à l'enffanter, lequel j'ay si chièrement nourry, amé et tenu chier jusques au jour et heure que il fut livré* — já mostra na cadeia das ligações relativas certa falta de clareza nas relações de concordância; as palavras *et puis comme morte à l'enffanter* caem totalmente fora da ordem sintática; enquanto o conjunto todo não é concebido, de maneira alguma, como manifestação emocionadamente desordenada, mas como discurso cuidadoso e solene. O caráter pesadamente solene, pomposamente cerimonial dêste estilo repousa, em última análise, também nas tradições retóricas antigas, nas suas transformações pedantes medievais e não numa renovação humanista do seu caráter primordial. Para isto também contribui o solene amontoar de sinônimos, ou de expressões quase sinônimas, como *nourry, amé et tenu chier*, que encontramos a todo passo, como, por exemplo, logo na oração seguinte: *liberalement de cuer et franchement, sans force, contrainte ne violence aucune, vous donne, cede et transporte toute la naturelle amour, l'affection et le droit* . . . Isto lembra o estilo pomposo dos documentos oficiais ou das escrituras jurídicas, com o qual casam brilhantemente as muitas invocações a Deus, a Nossa Senhora e aos santos. Assim como em tais solenes documentos, a coisa em si é introduzida freqüentemente por uma multidão de fórmulas, alocuções, determinações adverbiais e, às vêzes, até de um desfile de orações preparatórias, de tal forma que ela aparece como um príncipe ou como um rei, solenemente precedido pelos seus arautos, guardas-costas, oficiais da côrte e porta-estandartes. O diálogo noturno traz suficientes exemplos disto; encontram-se incessantemente quando os arautos entregam as suas mensagens, e, ainda que o processo seja consequência necessária do objeto, neste último caso, é impossível deixar de observar com quanta dedicação La Sale se delicia com êle, tão logo se lhe apresenta a oportunidade. Quando se lê: *Monseigneur le capitaine de ceste place, nous, comme officiers d'armes et personnes publiques, de par le prince de Galles, nostre très redoubté seigneur, ceste foiz pour tantes à vous nous mande, de par sa clemence de prince, vous signifier, adviser et sommer* . . ., é inconfundível o fato de que, mesmo num instante em que êle está estremecido e revoltado contra a crueldade do príncipe, La Sale deleita-se escrevendo esta pompa estamental enfática, mas sintática-

mente confusa. Com isto fica dito: a sua linguagem é estamental; e tudo o que é estamental é anti-humanista. A ordem estamental fixa da vida, dentro da qual tudo tem e conserva o seu lugar e a sua forma, reflete-se na retórica solene, complicada, cheia de fórmulas e demasiado abundante em gestos e invocações. Cada pessoa tem o seu vocativo correspondente; Madame du Chastel chama o seu marido *Monseigneur*, êle lhe diz *m'amy*; cada pessoa faz o gesto condigno com o seu estado e as suas circunstâncias, como de acôrdo com um modelo eterno, fixado para todo o sempre (*à jointes mains vous supplie*); quando o príncipe obriga o arauto do comandante a presenciarem a execução do menino (a cena é relatada duas vêzes), isto soa assim: . . . *alors, en genoulx et mains jointes je 'me mis et lui dis: "A! très redouté prince, pour Dieu, souffrez que la clarté de mes malheureux yeulx ne portent pas à mon très dollent cuer la très piteuse nouvelle de la mort de l'innocent filz de mon maistre et seigneur; il souffist bien trop se ma langue, au rapport de mes oreilles, le fait à icelui monseigneur vrayment."* Lors dist le prince: "*Vous yrez, veulliez ou non.*" A tradição dentro da qual se está aqui faz-se sentir com máxima nitidez nas passagens especialmente solenes, nas quais, como acabamos de dizer, a coisa a ser comunicada é rodeada por um cinturão fortificado de fórmulas solenemente introdutórias. Em tais passagens fica claro que se trata de formações decadentes da tardia Antiguidade, que, a partir da baixa Idade Média, foram admitidas e elaboradas nas culturas estamentais. Nas línguas vulgares, esta tradição vai desde a pesada e grandiosa retórica dos juramentos de Estrasburgo até os preâmbulos dos editos reais (*Louis par la grâce de Dieu*, etc.). No que se refere à construção da narrativa, quase não é possível falar de uma ordem consciente; a tentativa de relatar cronologicamente leva a muita confusão e repetição; e, mesmo que se puder tomar em consideração o fato do autor ter sido um homem muito velho (há algo de senilmente maçante no estilo da obra), o caráter paratático e um tanto confuso da composição pode ser encontrado também no romance do pequeno Jehan de Saintré, que foi escrito alguns anos antes; é um estilo de crônica, que enumerava os acontecimentos uns após os outros, pulando com frequência um tanto repentinamente de um cenário para outro. A ingenuidade d'êste processo é salientada ainda mais pela fórmula mediante a qual é introduzida cada uma das mudanças d'êste tipo: e agora deixamos de narrar acêrca d'êste assunto e nos voltamos para aquêle. A mistura entre a pesada pompa da linguagem e a enumeração ingênua na composição produz uma impressão de arrastada e pesada monotonia quanto ao tempo, que não carece de grandiosidade; é uma espécie de estilo elevado; mas é estamental, não é humanista, não é clássico e é essencialmente medieval.

A mesma impressão de uma visão medieval-estamental é produzida pelo conteúdo da narração, e aqui quero assinalar especialmente quão surpreendente é, para um leitor moderno, o fato

de que um acontecimento político-militar, que se encontra num contexto histórico conhecido, seja visto meramente como problema estamental. Nunca se fala acêrca da importância objetiva da fortaleza, quais conseqüências negativas teria a sua perda para a causa da França e do rei; pelo contrário, trata-se exclusivamente da honra de cavaleiro do senhor du Chastel, trata-se da palavra empenhada e da sua interpretação, da fidelidade do vassalo, do juramento e da fiança pessoal; o comandante até chega a oferecer ao príncipe, uma vez, o combate singular, para decidir sôbre a diferença de interpretação do tratado. Tudo o que é objetivo é sufocado por cerimônias solenes e cavalheirescas, o que não impede que reine uma crua crueldade, que não é ainda, de forma alguma, moderna, ligada a um fim determinado e, por assim dizer, racionalizada, mas continua sendo puramente pessoal e emocional. A execução da criança é um ato de barbárie totalmente carente de sentido, assim como também é um ato de barbárie totalmente carente de sentido a vingança do comandante na pessoa de mais de cem inocentes, que são enforcados ou aleijados — e que em outros casos, não havendo a necessidade pessoal de vingança do comandante, teriam sido devolvidos contra um certo resgate em dinheiro. Tudo isto dá a impressão de que a direção política e militar da guerra não conta com nenhuma espécie de racionalização; de que nem existe espécie alguma de direção central das operações bélicas, de tal forma que as medidas que são tomadas dependem, em grande parte, das circunstâncias pessoais das emoções e dos conceitos de honra cavalheiresca dos comandantes que se enfrentam em cada ação parcial. Isto, certamente, ainda era assim, de fato, durante a Guerra dos Cem Anos. Mesmo muito mais tarde, até nas épocas do absolutismo totalmente desenvolvido, encontram-se precisamente na guerra, onde as convenções do espírito cavalheiresco se conservaram durante mais tempo — traços nítidos de relações totalmente pessoais e cavalheirescas entre amigo e inimigo. Contudo, é justamente no século XV, na época de La Sale, que começa a se fazer sentir a mudança. Os métodos políticos e militares cavalheirescos fracassam, o seu *ethos* torna-se quebradiço e o seu papel, pouco a pouco, meramente decorativo. O romance de La Sale sôbre o pequeno Jehan de Saintré dá um testemunho eliquente e evidentemente desproposital da falta de sentido, ostentatória e parasitária, dos feitos de armas nessa época. Da mudança que está se preparando, La Sale, contudo, nada quer saber; vive envolto na atmosfera estamental, nos seus conceitos de honra, nas suas cerimônias e na pompa heráldica. Mesmo a sua erudição, que aparece mais claramente nas suas outras obras do que no *Réconfort*, é um mosaico de citações morais, pertencente em espírito ao escolasticismo tardio, ou, mais prôpriamente, é uma compilação escolástica estamental, posta a serviço da educação feudal e cavalheiresca.

Para La Sale, portanto, o movimento que levou os grandes escritores italianos do século XIV à apreensão da integralidade

da realidade contemporânea, ainda não teve efeito. A sua linguagem e, em geral, a sua arte são estamentais; o seu horizonte é estreito, embora tenha viajado muito. Viu em toda parte muita coisa notável, mas em tudo o que viu só percebeu o cortês e o cavalheiresco. É neste espírito que está escrito também o *Réconfort*; mas em meio ao seu estilo feudal e pomposo, já um tanto alquebrado, encontra-se, como o texto acima o mostra, um acontecimento legitimamente trágico da mais alta dignidade, que nos é relatado, sem dúvida, com certa cerimônia e pedanteria, mas, sem dúvida também, como grande calidez e simplicidade de coração, tal como lhe corresponde. Na literatura medieval encontra-se dificilmente um segundo exemplo de um conflito tão simples, tão extremamente real, tão modeladamente trágico, e tenho ficado perplexo, mais de uma vez, pelo fato desta bela peça ser tão pouco conhecida. O conflito não é, de forma alguma, esquemático, não tem nada a ver com qualquer dos motivos tradicionais da poesia cortês; e trata de uma mulher, mas não de uma amada, mas de uma mãe; não é romântico-comovente, como a estória de Griseldis, mas é um acontecimento prático, palpável na sua realidade. O pano de fundo cavalheiresco-cerimonial não causa nenhum dano à sua simples grandeza, pois permite-se a uma mulher, sobretudo nesse tempo, sem mais nem menos, que se integre nas circunstâncias que lhe são dadas; e até o caráter tolhido, humilde, que se inclina obedientemente à vontade do marido, mostra mais efetivamente a força pura e a liberdade do seu ser, que se realça na necessidade. O conflito atinge, no fundo, somente a ela, pois, ainda que êle se mostre indeciso e queixoso, não há dúvidas acerca da decisão que deve tomar; ao contrário, é da atitude da mulher que depende se e como êle ultrapassará este estremecimento; e com uma acomodação bem sentida, rápida e clara às circunstâncias, ela retoma o domínio de si mesma através da reflexão: *se il se muert, or as-tu bien tout perdu*. E imediatamente ela se decide a libertá-lo da inútil autotortura; decide-se a mostrar-lhe o caminho que ela sabe que êle deve escolher, precedendo-o. Tão logo consegue captar a atenção do marido, a mulher lhe dá, antes de mais nada, aquilo de que tem mais necessidade: ordem nos seus pensamentos, consciência da situação que deve enfrentar: deve-se escolher entre dois males, e êle deve escolher o menor. Quando êle, ainda perplexo, pergunta qual seria o menor, ela começa por se furtar à resposta: isto não deve ser decidido por uma fraca mulher, deve sê-lo pela virtude e pelo valor masculinos; com o que obriga-o a ordenar-lhe, imediatamente, que exprima os seus pensamentos, recolocando-o, ainda que só aparentemente, na posição costumeira de quem dirige e decide; já com isto tira-o da lamúria incontida, que socava a sua força e sua consciência de si. E depois dá-lhe o exemplo que êle deve seguir: as crianças, assim diz ela, são mais filhos da sua mãe, que as carregou, deu à luz e alimentou, do que do seu pai; o nosso filho é mais meu filho do que vosso; e mesmo assim

eu renuncio, agora, ao meu amor por êle, assim como se nunca o tivesse tido; sacrifico o meu amor por êle; pois poderemos, certamente, ter outros filhos; mas se a vossa honra se perder, nunca poderá ser recuperada. E se seguirdes o meu conselho, a pessoas vos louvarão: *c'est le pseudomme et très loyal chevalier* . . . É difícil decidir o que deve ser mais altamente louvado neste discurso: se a abnegação ou o autodomínio, se a bondade ou a clareza. O fato de que uma mulher, em meio a tal calamidade, não se entregue à desesperação, mas apreenda a situação real com toda nitidez; o fato de ela reconhecer que nunca poderia se pensar em entregar a fortaleza, que a criança estaria perdida em qualquer caso, se o príncipe levar a coisa a sério; o fato de perceber que pode dar ao seu marido, pela intervenção a segurança interna, pelo seu exemplo o valor para se decidir e pela alusão à fama que ganhará, ainda um certo consolo e, sem dúvida, uma orgulhosa consciência de si que lhe facilita toda a sua atitude; tudo isto junto é de uma beleza simples e de uma grandeza somente comparável à de um texto clássico. E também é muito bela a conclusão na qual êle, havendo perdido totalmente a sua tensão, é capaz de orar e de agradecer-lhe e até de convidá-la a repousar ainda um pouco: *Reposer, dit-elle, hellas, Monseigneur, je n'ay cuer, œul, ne membre sur mon corps qui en soit d'accord* . . .

Fica claro que o estilo pomposo do tardio feudalismo pode visualizar uma tal cena, legitimamente trágica e legitimamente real; tão superficial quanto possa ser com referência aos elementos políticos ou militares, onde não mais é capaz de apreender as verdadeiras relações e circunstâncias, quando se trata de uma ação muito simples, imediatamente humana, tem bom êxito. Isto é tanto mais notável quando se trata, no nosso exemplo, de um cenário muito doméstico-quotidiano, de um casal que discute na cama, à noite, as suas preocupações; segundo as concepções clássicas antigas, êste não seria, de maneira alguma, um local apropriado para uma ação trágica de estilo elevado. Os elementos trágicos e seriamente problemáticos apresentam-se, aqui, em meio à quotidianidade de uma família, e, não obstante se tratar de pessoas da alta nobreza, que vivem rigidamente segundo as formas e tradições feudais, a situação em que são encontrados, isto é, à noite, na cama, e não como amantes, mas como marido e mulher, clamando em meio à grande miséria e procurando ajudar-se mutuamente, é de uma espécie que parece muito mais burguesa, ou antes, humana, criatural, do que feudal. Apesar da linguagem solene e cerimoniosa, as coisas dão-se de maneira muito simples e ingênua; poucos pensamentos e sentimentos simples apresentam-se justapostos ou contrapostos; não se pode falar em separação de estilos entre tragédia e realismo quotidiano. No tempo do seu florescimento, no século XII, a literatura feudal nada nos deixou de tão real e criatural; marido e mulher na cama, isto poderia ter aparecido, em último caso, apenas na farsa popular. E o que deveria ser dito, ainda, da

apresentação do menino que chora e grita enquanto é levado à morte! Não quero louvá-la; nem para o leitor nem para o coitado do pai, a quem se dirige o relato do arauto, é necessário pintar os pormenores do acontecimento com tanta evidência sensível. Tanto mais surpreendente é verificar que grande quantidade de realismo criatural desencoberto é possível juntar, em meio a este pomposo estilo heráldico, a um acontecimento trágico. Tudo está urdido com o intuito de evidenciar a contradição entre a inocência do menino e a horrível execução, entre a sua vida até então totalmente preservada e a realidade, que nela irrompe, súbita e impiedosamente: a compaixão dos guardas, que se tornaram amigos do menino durante a sua curta prisão como refém, a sua gritaria infantilmente desconcertada, que irrompe duas vezes sobre o leitor, agarrando-se a todos os possíveis protetores, presentes e ausentes, repetindo sempre as mesmas palavras, a sua revolta contra a morte até o último instante, apesar do monje que o consola e confessa, de tal forma que, pelo desesperado esperar dos membros amarrados, formam-se feridas que vão até os ossos; o senhor du Chastel e o leitor em nada são poupados.

O que aqui acabamos de verificar, o concurso do pomposo estilo cavalheiresco-cerimonial e do realismo fortemente criatural, que não recua diante de um efeito crasso, mas, evidentemente, gosta de desfrutá-lo, não é nada novo. Desde o Romantismo esta combinação pertence à concepção corrente da Idade Média; a pesquisa mais acurada comprovou que foi principalmente durante o fim da Idade Média, durante o século XIV e, sobretudo, durante o século XV, que tal combinação se formou com maior força e sobressaiu com maior nitidez nas suas características. Faz algumas décadas que possuímos uma excelente e muito difundida pesquisa sobre esta época, o *Outono da Idade Média*, de Huizinga, na qual este fenômeno é analisado repetidamente e em diversos contextos. O elemento comum, que une ambos os aspectos, é o pesado e o obscuro, o que se arrasta no tempo e carrega nas côres, do gosto sensível daquela época; de tal forma, o seu estilo pomposo possui amiúde algo de demasiado intensivamente sensível, e o seu realismo, às vezes, algo de formalmente pesado e, ao mesmo tempo, algo de imediatamente criatural e carregado de tradição; algumas formas realistas, como as danças da morte, têm o caráter de uma procissão ou de um cortejo. A grande carga de tradição do realismo criatural sério desta época explica-se pela sua origem; provém da visão figural cristã, e pede emprestado do cristianismo quase todos os motivos conceituais e artísticos. A criatura que sofre está presente, para ele, na Paixão de Cristo, cuja pintura torna-se cada vez mais crassa e cuja sugestão sensível-mística torna-se cada vez mais forte, ou nas Paixões dos mártires. A intimidade domiciliar, o *interieur* sério ("sério" em contraste com o *interieur* das farsas) brota nêle a partir da Anunciação e de outras cenas domésticas que podiam ser encontradas nas

Sagradas Escrituras. No século XV, a acomodação dos acontecimentos da história da salvação dentro da vida presente e quotidiana do povo tinha atingido um tal grau, que o realismo religioso apresenta sinais de exacerbação e de crua corrupção; já mencionamos isto anteriormente, e também foi apresentado freqüentemente, por exemplo, de maneira muito rigorosa e impressiva por Huizinga, de maneira que não teremos de voltar a tratá-lo.

Contudo, dentro do nosso contexto, há outras coisas a serem salientadas com referência ao realismo do fim da Idade Média; a saber, antes de mais nada, que a imagem do homem realmente vivo, que tinha sido criada pela mistura cristã dos estilos, ou seja, a imagem criatural, ora surge também fora do círculo considerado cristão, no sentido mais estrito do termo; encontramos-na na nossa narração, que relata um acontecimento feudal-militar. Outrossim, deve ser assinalado o fato de que a representação da vida real-presente se dirige agora com especial amor e grande arte para os elementos íntimos, domésticos e quotidianos da vida familiar. Também isto origina-se, como acabamos de dizer, da mistura cristã dos estilos, e os motivos que estão em relação com o nascimento de Maria e com o de Cristo constituem-se em modelos conceituais para tal desenvolvimento. Por outro lado, o simbolismo tipológico continua operando durante muito tempo, dentro destas representações "realistas".

O desenvolvimento realista também foi promovido pelo surgimento da cultura da alta burguesia, que se fazia sentir com força, perto do fim da Idade Média, sobretudo no norte da França e na Borgonha. Esta cultura não tinha, ainda, plena consciência de si mesma (levou muito tempo até que se formassem, em teoria, uma articulação do "terceiro estado" correspondente às circunstâncias reais), e ela ficou, durante muito tempo ainda, tanto na sua atitude, quanto no seu estilo de vida, antes pequeno-do que alto-burguesa, apesar do seu notável bem-estar e da sua força crescente; mas fornecia motivos para as artes imitativas, e, justamente, tratava-se de motivos íntimo-domésticos: tanto como *interieur* plástico, quanto como representação de problemas e situações domésticas e econômicas. O caráter doméstico, íntimo, quotidiano da vida pessoal faz-se sentir, às vezes, mesmo nos casos em que se trata de círculos feudais ou aristocráticos, ou até principescos. Também nestes círculos são representados, com maior freqüência, exatidão e quotidianidade do que antes, acontecimentos íntimos, como é o caso do nosso texto e também, freqüentemente, dos cronistas (Froissart, Chastelain, etc.); de tal forma, a arte e a literatura, apesar da sua preferência pelo fausto feudal-heráldico, apresenta, no seu conjunto, um caráter muito mais burguês do que nos primeiros tempos medievais. Finalmente deve ser ressaltado, ainda, um terceiro elemento, essencial para o realismo da tardia Idade Média, justamente aquele que me levou a introduzir neste

capítulo uma expressão até agora não empregada: “criatural”. É, desde os primórdios, uma das peculiaridades da antropologia cristã o fato de ela ressaltar o homem, sujeito a sofrimentos e à mortalidade; isto foi conferido obrigatoriamente pelo conceito modelar da Paixão de Cristo, relacionada com a história da salvação. Mas nos séculos XII e XIII ainda não se relacionava com isto uma tal desvalorização e desvirtuação da vida terrena, como a que ora se fazia sentir. Nos primeiros séculos da Idade Média ainda estava muito vivo o conceito segundo o qual a sociedade terrena tinha valor e metas; tinha tarefas específicas a cumprir, devia tornar real, na terra, uma determinada forma ideal, para preparar os homens para o reino de Deus; no campo desta pesquisa, Dante oferece um exemplo com o qual pode reconhecer-se quão importante, eticamente relevante, e decisiva para a salvação eterna era a atividade terrena, planejadora e política, de cada um dos homens e da sociedade, não só para ele, como para muitos dos seus contemporâneos. Ora, seja porque os conceitos sociais ideais daqueles primeiros séculos medievais tivessem perdido força e prestígio, porque os fatos os contradiziam teimosamente e novos desenvolvimentos, que não se deixavam unir àqueles, estavam abrindo o seu caminho; seja porque os homens não conseguiam interpretar e ordenar estas novas formas políticas e econômicas de vida; seja, ainda, porque as correntes popular-extáticas, a mística-passional, que cada vez se tornava mais apaixonadamente realista, a religiosidade, que cada vez mais degenerava em superstição e fetichismo, paralisavam a vontade de apreender teoricamente a vida terrena prática: nos últimos séculos da Idade Média, de qualquer forma, faz-se sentir um cansaço e uma esterilidade no pensamento construtivo-teórico, sobretudo na medida em que se refere à ordem da vida prática, de tal forma que aquêles lado “criatural” da antropologia cristã, a sua sujeição ao sofrimento e à mortalidade, aparecem ressaltados de forma crassa e em nada morigerada. O que há de peculiar nesta imagem radicalmente criatural do homem, o que está em contraste especialmente forte com as características do antigo humanismo, reside no fato de que, por mais respeito que demonstre diante da roupa terrena e social que o homem veste, perde todo o respeito diante dêle mesmo, tão logo a despe; por baixo desta vestimenta não há nada além da carne, que será ofendida pela idade e pela doença, que será destruída pela morte e pelo apodrecimento. Trata-se, se assim se quiser, de uma teoria radical da igualdade de todos os homens, mas não no sentido político ativo, mas como desvalorização da vida, que toca a todos e cada um de forma imediata: tudo o que o homem faz é vão; embora os seus instintos o obriguem a agir e a aferrar-se à vida terrena, ela não tem valor nem dignidade. Não é em relação mútua, nem “perante a lei” que todos os homens são iguais, pelo contrário, Deus dispôs de tal forma que eles sejam desiguais na vida terrena; iguais, eles o são diante da morte, diante da decrepitude criatural, diante de Deus. Con-

tudo, já então foram tiradas conclusões isoladas de caráter político-econômico (na Inglaterra com bastante energia) a partir desta doutrina igualitária, mas a ideologia que predominava amplamente somente lia na criaturalidade do homem a inutilidade e a vaidade de todo esforço terreno. Para muitos homens dos países ao norte dos Alpes, a consciência da inelutável ruína de si próprios e de todas as suas obras teve um efeito paralisante sobre a formação dos pensamentos, no tocante ao planejamento prático da vida terrena; uma atividade dirigida para o futuro no aquém parece-lhes carente de todo valor e dignidade, um mero jôgo dos instintos e das paixões; e o seu relacionamento com a realidade terrena compõe-se do reconhecimento da sua forma existente como um teatro sensivelmente expressivo, e do radical desvendamento do mesmo como passageiro e vão; com o que os contrastes entre vida e morte, juventude e velhice, saúde e doença, triunfal pompa do papel terreno e calamitosa defesa contra a inelutável destruição, foram ressaltados com os recursos mais extremos. Queixando-se enfadonha ou apaixonadamente, pia ou cínicamente, ou as duas coisas juntas, êstes temas simples são sempre variados; amiúde, com força arrebatadora; a vida média e quotidiana, com as suas alegrias sensuais, as suas penas, a sua decadência pela velhice e pela enfermidade, o seu fim, raramente foi representada de forma tão impressionante como nesta época, e estas representações têm um caráter estilístico que se diferencia fortemente não só do da arte antiga, o que é evidente, mas também da arte realista dos primeiros séculos da Idade Média.

Há, nesta época, uma grande quantidade de representações literárias, de conversações noturnas entre marido e mulher. daquelas que eu conheço, é especialmente característica a cena da primeira das *Quinze Joyes de Mariage*, na qual a mulher quer ter um vestido nôvo. A minha citação segue a edição da *Bibliothèque elzévirienne* (2e. éd., Paris 1857, p. 9 ss.):

Lors regarde lieu et temps et heure de parler de la matière a son mary: et volentiers elles devroient parler de leurs choses especiales là où leurs mariz sont plus sujets et doivent estre plus enclins pour ocrier: c'est ou lit, ouquel le compagnon dont j'ay parlé veult atendre à ses délitz et plaisirs, et lui semble qu'il n'a aultre chouse à faire. Lors commence et dit ainsi la Dame: “Mon amy, lessez-moy, car je suis à grand mal-aise. — M'amie, dit-il, et de quoy? — Certes, fait-elle, je le doy bien estre, mais je ne vous en diray jà rien, car vous ne faites compte de chose que je vous dye. — M'amie, fait-il, dites-moy pour quoy vous me dites telles paroles? — Par Dieu, fait-elle, sire, il n'est jà mestier que je le vous dye: car c'est une chose, puis que je la vous auroye dite, vous n'en feriez compte, et il vous sembleroit que je le feisse pour autre chose. — Vrayement, fait-il, vous me le direz.” Lors elle dit: “Puis qu'il vous plest, je le vous diray: Mon amy, fait-elle, vous savez que je fuz l'autre jour à telle feste,

où vous m'envoïastes, qui ne me plaisoit gueres; mais quand je fus là, je croy qu'il n'y avoit femme (tant fust-elle de petit estat) qui fust si mal abillée comme je estoie: combien que je ne dy pas pour moy louer, mais, Dieu merci, je suis d'aussi bon lieu comme dame, damoiselle ou bourgeoise qui y fust; je m'en rapporte à ceulx que scevent les lignes. Je ne le dy pas pour mon estat, car il ne m'en chaut comme je soye; mais je en ay honte pour l'amour de vous et de mes amis. — Avoy! dist-il, m'amie, quel estat avoient-elles à ceste feste? — Par ma foy, fait-elle, il n'y avoit si petite de l'estat dont je suis qui n'eust roba d'écarlate, ou de Malignes, ou de fin vert, fourrée de bon gris ou de menu-ver, à grands manches, et chaperon à l'avenant, à grant cruche, avecques un tissu de soye rouge ou vert, traynant jusquès à terre, et tout fait à la nouvelle guise. Et avoie encor la robe de mes nopces, laquelle est bien usée et bien courte, pour ce que je suis creue depuis qu'elle fut faite; car je estoie encore jeune fille quand je vous fus donnée, et si suy desja si gastée, tant ay eu de peine, que je sembleroye bien estre mere de telle à qui je seroye bien fille. Et certes je avoye si grant honte quand je estoie entre elles, que je n'ousoie ne savoye faire contenance. Et encore me fit plus grand mal que la Dame de tel lieu, et la femme de tel, me disrent devant tous que c'estoit grand'honte que je n'estoye mielx abillée. Et par ma foy, elles n'ont garde de m'y trouver mès en pièce. — Avoy! m'amie, fait le proudomme, je vous diray: vous savez bien, m'amie, que nous avons assez affaire, et savez, m'amie, que quant nous entrames en nostre menage nous n'avions gueres de meubles, et nous a convenu achapter liz, couchez, chambres, et moult d'autres choses, et n'avons pas grant argent à present; et savez bien qu'il fault achapter deux beufs pour nostre mestoier de tel lieu. Et encore chaist l'autre jour le pignon de nostre grange par faulte de couverture, qu'il faut reffaire la premiere chouse. Et si me fault aller à l'assise de tel lieu, pour le plaît que j'ay de vostre terre mesme de tel lieu, dont je n'ay riens eu ou au moins bien petit, et m'y fault faire grand despence. — Haa! sire, je savoye bien que vous ne me sauriez aultre chose retraire que ma terre." Lors elle se tourne de l'aultre part, et dit: "Pour Dieu, lessés moi ester, car je n'en parleray ja mais. — Quoy dea, dit le proudomme, vous vous courroucez sans cause. — Non fais, sire, fait-elle: car si vous n'en avez rien eu, ou peu, je n'en puis mais. Car vous savez bien que j'estoye parlée de marier à tel, ou à tel, et en plus de vingt aultres lieux, qui ne me demendoient seullement que mon corps; et savez bien que vous alliez et veniez si souvent que je ne vouloie que vous; dont je fus bien mal de Monseigneur mon père, et suis encor, dont je me doy bien haïr; car je croy que je suy la plus maleurée femme qui fust oncques. Et je vous demande, sire, fait-elle, si les femmes de tel et de tel, qui me cuidèrent bien avoir, sont en tel estat comme je suy. Si ne sont-elles pas du lieu dont je suy. Par Saint Jehan, mieulx vallent les robes que elles lessent à leurs

chamberieres que celles que je porte aux dimanches. Ne je me scey que c'est à dire dont il meurt tant de bonnes gens, dont c'est grand dommage: à Dieu plaise que je ne vive gueres! Au moins fussés vous quite de moy, et n'eussés plus de desplesir de moy. — Par ma foy, fait-il, m'amie, ce n'est pas bien dit, car il n'est chose que je ne feisse pour vous; mais vous devez regarder à nostre fait: tournez vous vers moy, et je feray ce que vous voudrez. — Pour Dieu, fait-elle, lessés moi ester, car, par ma foy, il ne m'en tient point. Pleust à Dieu qu'il ne vous en tenist jamès plus que il fait à moy; par ma foy vous ne me toucheriez jamès. — Non? fait-il. — Certes, fait-elle, non." Lors, pour l'essayer bien, ce lui semble, il lui dit: "Si je estoie trespassé, vous seriez tantoust mariée à ung aultre. — Seroye! fait-elle: ce seroit pour le plaisir que g'y ay eu! Par le sacrement Dieu, jamès bouche de homme ne toucheroit à la moye; et si je savoye que je deusse demourer après vous, je feroye chouse que je m'en iroye la premiere." Et commence à plorer ...

*

Então ela reflete sôbre o lugar e a hora de falar sôbre a matéria com o seu marido: e com muito prazer elas falam das suas coisas pessoais lá, onde os seus maridos são mais fracos e mais facilmente inclinados a ceder: isto é, na cama, onde o camarada do qual eu falava quer se dedicar a suas alegrias e divertimentos e pensa que não tem outra coisa a fazer. Então a dama começa e diz: "Deixai-me, ora, pois estou muito aflita." — "Mas por quê?" diz êle. — "Eu já tenho os meus motivos", responde ela, "mas nada vos direi dêles, pois que vós nunca vos preocupais com as coisas que eu digo." — "Minha amiga", responde êle, "dizei-me por que falais assim." — "Sabe Deus", diz ela, "não tem sentido, que vo-lo diga; pois vós não vos preocuparíeis com o que eu dissesse, e julgaríeis a minha intenção de forma errada." — "Em verdade", responde êle, "dir-me-lo-eis." — E então ela começa: "Pois que assim o quereis, dir-vo-lo-ei. Vós sabeis que recentemente estive numa festa, à qual me mandastes, e que não me causou nenhum prazer; mas quando estive lá, não havia, creio, nenhuma mulher, nem que fôsse do mais baixo estado, que estivesse tão mal vestida quanto eu; não o digo para me gabar, mas graças a Deus sou de origem tão boa como qualquer uma das damas ou burguesas que lá estavam; apelo àqueles que entendem de linhagens. Não o digo por mim mesma, pois para mim é indiferente o jeito como eu ando vestida; mas tive vergonha por vossa causa e por causa de meus amigos." — "Pois é", diz êle, "e o que vestiam as mulheres na festa?" — "Eu vos asseguro", responde ela, "não havia nenhuma do meu estado, por mais insignificante que fôsse, que não tivesse um vestido de escarlate, ou de pano de Malinas, ou de *fin vert*, forrado de gris ou de pele colorida, com grandes mangas, e um chapéu combinando, de grande véu, com um tecido de sêda vermelha ou verde até o chão, e tudo segundo a moda mais recente. E eu vestia ainda o meu vestido de núpcias, que já está todo gasto e demasiado curto, pois eu cresci desde que foi feito, pois eu ainda era menina quando vos fui dada, e estou agora já tão gasta, por tôdas as penas que tive, que pareço a mãe de algumas, de quem poderia ser filha. E,

realmente, passei tanta vergonha enquanto estava entre elas, que fiquei tôda temerosa e nem sabia como me comportar. E o que depois ainda me causou grande desgosto, foi que a baronesa Fulana e a senhora Sicrana me disseram, diante de todo mundo, que era uma vergonha que eu não andasse melhor vestida. Mas uma coisa é certa, essas não me encontrarão tão cedo novamente (?). — “Certo, querida amiga”, diz o homem, “mas aqui devo dizer-vos uma coisa: vós sabeis, minha amiga, que temos bastantes preocupações e sabeis também que quase não tínhamos móveis quando fundamos o nosso lar, e que tivemos de comprar camas, as armações e os quartos (?) e muitas outras coisas, e por isso não temos agora muito dinheiro contante; e também sabeis que devemos comprar dois bois para o nosso arrendatário de tal lugar. E depois faz pouco caiu a trave do nosso celeiro, porque o telhado não estava em ordem, e isso tem de ser consertado antes de mais nada. E depois, tenho de viajar ao juizado em tal outro lugar, por causa do processo que estou tendo pelas vossas terras em tal lugar, que não me renderam nada, ou muito pouco, e isto causa grandes despesas.” — “Ah, ah, senhor, eu já sabia, que não viríeis com outra coisa senão com as minhas terras.” Então ela se vira para o outro lado e diz: “Deixai-me em paz, pelo amor de Deus, eu nunca mais falarei sobre isso.” — “Mas o que é isso”, diz o homem, “irritais-vos sem razão.” — “Não é isso”, diz ela, “pois se as minhas terras nada vos deram, ou pouco, isso não é minha culpa; vós sabeis que eu poderia ter-me casado com este ou com aqueloutro e que eu tinha ainda pelo menos outros vinte partidos que nada queriam além de meu corpo e também sabeis que tanto feis e vínheis que acabei não querendo outro que não vós; e por isso acabei brigando com o senhor meu pai, e ainda estou brigada com êle, pelo que muito me censuro; acho que sou a mulher mais infeliz que já viveu. E pergunto-vos, senhor”, continua ela, “se a mulher dêste ou daqueloutro, que quiseram me ter, vivem na mesma situação que eu. E elas nem são de tão boa família quanto eu. Por São João, os vestidos que elas dão de presente às suas camareiras são melhores do que os que eu visto aos domingos. E eu não sei porque morre tanta gente boa, de quem tenho tanta pena; ah, se Deus quisesse que eu não mais tivesse de viver. Então, pelo menos, ver-vos-íeis livre de mim e não teríeis mais aborrecimentos por minha causa.” — “Pela fé que eu tenho”, diz êle, “querida mulher, não é certo que faleis assim, pois não há nada que eu não faça por vós; mas deveis pensar em nosso interesse. Mas agora, virai-vos para mim e eu farei o que quiserdes.” — “Oh, Deus”, diz ela, “deixai-me em paz, não tenho vontade nenhuma de fazê-lo. Deus queira que fizésseis tão pouca questão disso como eu, então, em verdade, nunca mais me tocaríeis.” — “Então é não?” diz êle. — “Certamente não”, diz ela. — E depois, diz êle, pois acha que pode pô-la à prova dessa maneira: “Se eu estivesse morto, estaríeis casada logo com um outro.” — “Isso é o que vós achais”, diz ela; “seria pelo prazer que achei nisto! Juro por Deus que nunca a bôca de um homem tocará novamente a minha; e se eu soubesse que vos sobreviveria, faria alguma coisa para ir-me em primeiro lugar”. E então ela começa a chorar...

*

Este texto, que deve ter sido escrito algumas décadas antes do *Réconfort*, faz parte, evidentemente, de um campo totalmente

diferente do acontecer, e está, portanto, escrito num nível estilístico totalmente diferente daquele da cena entre o senhor e a senhora du Chastel. Nesta última, trata-se da vida do filho único, na cena das *Quinze Joyes*, de um vestido nôvo; no *Réconfort*, marido e mulher estão em bons têrmos, vivem em real comunhão; nas *Quinze Joyes* não há confiança entre êles, mas cada um segue os seus próprios instintos, enquanto, ao mesmo tempo, observa os do outro, mas não para entendê-los e ir ao seu encontro, senão para usá-los em seu próprio proveito; a mulher faz isto com grande habilidade, um pouco infantil e tôla, o homem de forma muito mais crua e inconsciente; mas também nêle falta o sentimento que faz parte do amor legítimo, isto é, o sentimento daquilo que pode causar alegria ao outro; diante da maneira como êle trata das preocupações dela com a sua roupa, também uma mulher menos tôla irritar-se-ia, por mais que êle possa ter razão, objetivamente. Finalmente, na história do casal du Chastel, a mulher é a heroína; nas *Quinze Joyes* ela também o é, mas não pela grandeza e pureza do seu coração, senão pela superioridade das suas perfídias e pela sua fôrça na eterna luta que, segundo é apresentado, constitui o matrimônio. Em correspondência com isto, também o nível do estilo é totalmente diferente: às *Quinze Joyes* falta tôda pretensão a um tom elevado; o diálogo entre marido e mulher não quer reproduzir nada além do tom da conversa quotidiana, e sòmente nas palavras introdutórias encontra-se algo de moralismo didático, o qual, contudo, é alimentado, muito mais do que o moralismo medieval em geral, de experiência prático-psicológica e concreta. O caráter cerimonial, pomposamente elevado, que confere ao *Réconfort* o seu aspecto estamental característico está em claro contraste com o aspecto coloquial, desencobertamente médio e burguês da expressão da conversa sobre o vestido nôvo.

E mesmo assim, uma reflexão de caráter histórico mostra que aqui duas espécies de estilo estão se aproximando uma da outra. Já dissemos, acima, que a literatura feudal, no seu auge, nada pode apresentar de tão real e de tão domesticamente íntimo como a cena entre a senhora e o senhor du Chastel; um problema trágico, representado numa conversação noturna entre marido e mulher, é algo tão imediato, que a pompa gótica-feudal da língua antes aumenta de forma comovente a impressão de humanidade e de criaturalidade do que a enfraquece. Por outro lado, o tema que é tratado pela nossa cena das *Quinze Joyes* — uma mulher que, de noite, na cama, obtém mediante a sua tagarelice um vestido do marido —, é, pròpriamente, um tema farsesco; mas aqui o tema é tomado sèriamente, e não sòmente no seu sentido grosseiro e geral, como ilustração ou exemplo, mas numa representação concreta, que reproduz com exatidão as modulações e peculiaridades da situação material e espiritual. Pois, ainda que o autor tenha composto a sua obra como uma coleção de exemplos, ela não tem nada a ver com as antigas coleções de *exempla*, totalmente carentes, de realismo e mera-

mente didáticas, do tipo dos sete mestres sábios ou da *Disciplina Clericalis*; para tanto, é demasiado concreta; e também nada tem a ver com as farsas; para tanto, é demasiado séria. Esta pequena obra, cujo autor não conhecemos, é um documento muito importante da pré-história do realismo moderno; ela apresenta a vida quotidiana ou, pelo menos, um dos campos mais importantes da mesma, matrimônio e família, em toda sua forma real e sensível, e leva a sério este tema do quotidiano, chegando até ao problemático. Certamente, trata-se de uma espécie peculiar de seriedade; já anteriormente, a tendência misógina e misógama do moralismo clerical produziu uma espécie de literatura realista, que, com enfadonha e rabugenta didática, enfeitando as representações com alegorias e exemplos, enumerava as misérias e os perigos da vida matrimonial e doméstica, da educação dos filhos, etc.; de forma especialmente penetrante e, às vezes, muito concreta, estes temas foram tratados por Eustache Deschamps, que tinha morrido pelos começos do século XV; desta tradição munuiu-se o redator das *Quinze Joyes* não só de quase todos os motivos isolados da sua obra, mas também da posição, ainda um pouco moralista, satírica e mais enfadada do que séria, no sentido trágico.

Entretanto, o próprio Eustache Deschamps (compare-se, por exemplo, as peças 15.^a, 17.^a, 19.^a, 38.^a ou 40.^a do seu *Miroir de Mariage*) não chegou a criar uma cena real entre marido e mulher, na qual o jogo das engrenagens que movimentam as profundezas da consciência, esse jogo a dois que é o matrimônio, ganhasse consistência; o elemento realista fica, na sua obra, na superfície; é algo assim como aquilo que, no século XIX, foi chamado "*scène de genre*". Os motivos do trecho acima transcrito encontram-se, quase todos, também na sua obra. Também nela, a mulher quer ter vestidos novos, também nela apela para o fato de outras mulheres estarem melhor vestidas do que ela, embora não sejam de tão boa família quanto ela. Mas a cena não se desenrola à noite, na cama, não em conexão com o jogo das relações sexuais, com o motivo do novo casamento, após a morte do marido, com todas as alusões à realização do matrimônio e às terras que ela trouxe como dote e que, até agora, nada produziram, mas originaram um custoso processo. Deschamps enumera os motivos, às vezes com grande vivacidade, geralmente tagarelando demais; o autor das *Quinze Joyes* sabe o que é um matrimônio; ele o sabe tanto no mau, quanto no bom sentido, pois na *Quatorziesme Joye* (p. 116) aparece a frase: *car ilz sont deux en une chose, et nature y a ouvré tant par la douceur de sa forse, que si l'un avoit mal, l'autre le sentiroit*. Ele faz com que os casais vivam realmente juntos, combina os motivos de tal forma que o "*deux en une chose*" ganhe forma, e isto, geralmente, no mau sentido, como possibilidade de se ferir mutuamente da maneira mais profunda, como eterna luta dos que estão acorrentados um ao outro, como fraude e traição contra a comunidade. Através disto, o seu livro adquire

um caráter trágico; não é uma tragicidade muito sublime, nem constante; para tanto, o miúdo dos problemas é demasiado estreito e mesquinho; para tanto o caráter da vítima, isto é, do marido, é demasiado prês; não tem nem bondade nem dignidade, nem humor nem domínio de si; não é nada além de um sofrido pai de família, e o seu amor pela esposa é totalmente egoísta, sem qualquer compreensão pela essência da companheira; ele se considera meramente como o seu proprietário, cuja propriedade está constantemente ameaçada. Mesmo querendo, portanto, evitar a palavra *trágico*, não é possível deixar de reconhecer que, aqui, a miséria prática do ser humano, na sua situação quotidiana, achou uma expressão literária que antes não existia; e existe, realmente, uma aproximação entre o nível estilístico do *Réconfort*, que está escrito segundo a tradição feudal, e o nível estilístico das *Quinze Joyes*, que haurem os seus motivos das farsas e do moralismo clerical de baixo nível: surge um nível estilístico, dentro do qual o cenário da vida corrente merece uma representação mais exata e séria, estendendo-se para o alto, por vezes, até o trágico, quase tocando, por baixo, em outras ocasiões, o satírico-moralista; tratando com penetração bem maior do que antes o imediato da existência humana, o corporal-sensível, o doméstico, o gozo diário da vida, a sua decadência e o seu fim; e com isto tudo, não se receia procurar os efeitos mais crus.

O presente sensível, que aparece graças a isto, movimenta-se inteiramente nas formas estamentais de então, mas também se manifesta em toda parte como uma realidade geral, que une a todos os seres humanos pelas condições vitais criaturais comuns ("*la condition de l'homme*", como mais tarde será dito). Já a partir do século XIV encontram-se exemplos deste realismo imediato, mais sensível e exato. São numerosos na obra de Eustache Deschamps, e Froissart narra episódios, nos quais se trata da vida e da morte, com uma circunstancialidade sensível que não difere muito da forma como La Sale relata a morte do jovem du Chastel. Quando os seis burgueses mais distintos de Calais, vestidos somente com calça e camisa, com uma corda no pescoço e as chaves da cidade na mão, ajoelham-se diante do rei da Inglaterra, que quer executá-los, ouvimos ranger os dentes deste último; a rainha, que se joga aos seus pés pedindo clemência pelos prisioneiros, está em avançado estado de gravidez, e ele concede a graça, de medo que ela sofra algum dano no seu estado, dizendo: "*Ha! dame, j'aimasse trop mieux que vous fussiez autre part que ci.*" (*Chroniques* I, 321). Ainda mais marcantes no seu exato realismo são os episódios do terceiro livro, que tratam da morte do jovem Gaston de Foix, que foram admirados por Rilke e aos quais Huizinga (*Outono da Idade Média*, p. 404) reconhece "fôrça quase trágica": relata-se, nêles, acerca de uma tragédia familiar na corte de um principado do sul da França, numa série de cenas extremamente plásticas, claras e nítidas em todos os seus pormenores; o vivis-

simo conflito entre pai e filho adquire total imediatez nos quadros de costumes da côrte (os dois príncipes, que brincam e brigam entre si, o duque, com o seu galgo à mesa, etc.). Durante o século XV, o realismo torna-se ainda mais sensível, as côres tornam-se ainda mais berrantes; mas a representação permanece sempre dentro dos limites do estamental medieval e do cristão. O aperfeiçoamento extremo de um realismo criatural, que permanece totalmente no campo sensível e que, apesar de todo o radicalismo dos sentimentos e da expressão, não apresenta nenhum traço de fôrça mentalmente ordenada ou de caráter revolucionário, nenhum vontade de formular o mundo terreno de outra forma, diferente da que êle tem, é encontrado em François Villon.

Aquí ainda se trata, e isto é nitidamente reconhecível em Villon, dos efeitos da mistura cristã de estilos; sem ela, a espécie de realismo que denominamos criatural não seria imaginável. Mas êste realismo já se liberou do serviço ao pensamento ordenador cristão-universal; não serve a nenhum pensamento ordenador; tornou-se independente, tornou-se fim em si mesmo. No decorrer da nossa pesquisa, já nos deparamos com um casal, Adão e Eva, no *Mistério de Adão*. Lá, a imitação imediata da realidade contemporânea servia a uma intenção atemporal e universal, isto é, à visualização da história da salvação, e não ia além disto. Mesmo agora o laço entre aquém e além, entre o mundo terreno e a salvação eterna, não está, de forma alguma, rôto; a "criaturalidade" inclui, forçosamente, uma tal referência à ordem divina, apela-se constantemente à mesma; aliás, o século XV é justamente a época das grandes representações dramáticas da Paixão, e está sob a impressão de uma mística que se regala com quadros criaturais-realistas; mas o acento mudou de lugar, recai com fôrça bem maior sôbre a vida terrena, e esta é contraposta com maior chamatividade e efetividade contra a decadência terrena e contra a morte, do que contra a salvação eterna. O processo de visualização dedica-se agora muito mais imediatamente aos acontecimentos terrenos, penetra no seu conteúdo sensível; procura o seu suco e o seu tempêro, procura a alegria e o tormento, que brotam imediatamente da própria vida terrena. Com isto, a arte realista adquiriu um círculo ilimitado de matérias, assim como possibilidades de expressão muito mais sutis. Mas o seu desenvolvimento limita-se, nesta época, ao sensível; enquanto as velhas ordens se decompõem lentamente, não há no realismo franco-borgonhês nenhum germe para a construção de uma nova ordem; o realismo é pobre de pensamentos, incapaz de uma ideologia construtiva, e não tem vontade para tanto; ela exaure a realidade do que existe e do que está em processo de decomposição, ela a exaure até o fundo, de tal forma que os sentidos e o sentimento por êles excitado podem degustar a vida imediata, e não quer mais nada. A própria sensualidade é estreita, apesar de tóda a intensidade da sua expressão, o seu horizonte é limitado; nenhum dos escritores dêstes círculos culturais vê e domina tóda

a realidade universal, como Dante ou, até, Boccaccio; cada um só conhece o seu próprio campo, e êste é limitado, mesmo no caso daqueles que, como Antoine de la Sale, viajaram muito. É necessária uma ideologia, uma vontade ativa de conferir uma forma ao mundo, para que a capacidade de entender e reproduzir os fenômenos da vida ganhe a fôrça necessária para atravessar os limites do estreito campo da vida individual. A morte do pequeno du Chastel ou do príncipe Gaston de Foix não apresentam nada além das experiências muito concretas da juventude, do enredo e da morte cruel; quando tudo passou, nada fica ao leitor afora o horror sensível, por assim dizer, carnal, diante da vivência da caducidade; afora isto, os narradores nada mais oferecem; nenhum juízo que tenha pêsso, nenhuma perspectiva, nenhuma ideologia; e até mesmo a sua psicologia, amiúde muito penetrante, dirigida para o imediato, para a coisa em si — lembre-se a conversação entre marido e mulher nas *Quinze Joyes* — é muito mais criatural que individual. É evidente que necessitavam da experiência sensível que o seu círculo vital lhes oferecia, e que, por outro lado, não almejavam ir além, pois que todo e qualquer círculo vital oferece material suficiente em quanto a destinos criaturais. Boccaccio era conhecido, na França, sobretudo pela tradução de Laurent de Premierfait (1414), e, talvez contemporaneamente com o *Réconfort*, surgiu nos círculos borgonheses uma coleção de narrativas, segundo o modelo do *Decameron*, as *Cent Nouvelles Nouvelles* (edição de Th. Wright, Paris 1857/58). Mas a peculiaridade de Boccaccio não é imitada e, provavelmente, nem é percebida. As *Cent Nouvelles* são uma coleção de estórias fortes, que é servida a um grupo de senhores, e êstes senhores, ainda que sejam de estado cortês e do alto feudalismo, alguns até de famílias principescas, sentem-se perfeitamente à vontade na atmosfera do estilo burlesco popular; nada sobrou do elegante e humanista "estilo médio" de Boccaccio, nem da sua doutrina amorosa, do seu serviço de damas, da perspectiva humana, crítica e dominadora de um campo muito amplo do *Decameron*, da diversidade dos seus cenários e dos seus relatos vitais; evidentemente, a linguagem também é saborosa e expressiva, mas carece de tóda transformação humanista e é tudo menos poética; a prosa de Alain Chartier, falecido cêrca de duas décadas antes, é bem mais elegante e cuidada do ponto de vista do ritmo. Entre as estórias, encontra-se uma grande quantidade que trata de motivos já tratados pelo *Decameron*; o motivo do arcanjo Gabriel encontra-se (como na 14ª novela) na seguinte forma: um eremita, com a ajuda de um bastão ôco, que faz passar pela parede durante a noite, incute numa viúva beata, repetidas vêzes, a ordem divina segundo a qual ela deve levar sua filha ao eremita; desta união surgiria uma criança eleita para a dignidade papal e para a reforma da Igreja; a viúva e a filha obedecem à ordem, o eremita faz com que o seu consentimento lhe seja arrancado com dificuldade; mas, depois de êle se ter deleitado durante um tempo com a menina, esta fica grávida e dá à luz

uma menina! A novela está muito grosseiramente composta (tripla ordem noturna, tripla visita do eremita); as caracterizações da mulher, da filha e do eremita, comparadas com as de Frate Alberto e Lisetta, são meramente "criaturais", isto é, não são, de forma alguma, carentes de vivacidade, antes pelo contrário, são bem autênticas, mas sem qualquer individualização; a estória tôda é bastante eficaz como reprodução sensível de um acontecimento cômico, contém muito humor popular e idiomático (*la vieille, de joye emprise, cuidant Dieu tenir par les piez*), mas é também incomparavelmente mais crua, mais estreita, de nível ideológico e formal muito mais baixo do que Boccaccio.

O realismo da cultura franco-borguinã do século XV é, portanto, estreito e medieval; não tem nenhuma ideologia nova, conformadora do mundo terreno, e dificilmente percebe que as ordens medievais estão perdendo gradativamente as suas fôrças construtivas; ela apenas percebe como estão se executando modificações importantes na estrutura da vida, e fica muito atrás, quanto à amplidão do seu horizonte, quanto à cultura da língua e quanto à fôrça formativa, daquilo que já tinha sido criado, um século antes, pelo apogeu italiano do fim da Idade Média e do primeiro humanismo, através de Dante e de Boccaccio. Contudo, nela ressaltou um aprofundamento do elemento sensível-criatural, e esta herança cristã foi por ela guardada e levada até o Renascimento. Na Itália, Boccaccio e o primeiro humanismo não mais sentiam aquela seriedade criatural na experiência da vida; na própria França, e em tôda parte, ao norte dos Alpes, todo realismo sério estava ameaçado de morte por sufocação, causada pela trepadeira da alegoria; mas a fôrça espontânea do sensível era mais forte, e desta forma o realismo medieval-criatural alcançou o século XVI; conferiu ao Renascimento um forte contrapêso oposto às fôrças separadoras dos estilos, que brotaram da imitação humanista da Antigüidade.

O Mundo na Bôca de Pantagruel

11 No trigésimo-segundo capítulo do seu segundo livro (que foi, porém, escrito e publicado como primeiro), Rabelais narra como o exército de Pantagruel, em campanha contra o povo dos Almirodes (os "salgados"), é surpreço, no meio do caminho, por uma forte chuva; como Pantagruel ordena que êles se ponham uns bem juntos dos outros, pois êle vê por cima das nuvens que se trata de uma chuva passageira; enquanto isso, êle lhes dará abrigo. Então, põe a língua de fora (*seulement à demi*), e os cobre como uma galinha os seus pintinhos. Só o próprio narrador (*je, qui vous faites tant veritables contes*), que já antes encontrara proteção em outro lugar, e que ora sai de onde está, não encontra mais lugar embaixo da língua-telhado:

Doncques, le mieulx que je peuz, montay par dessus, et cheminay bien deux lieues sus sa langue tant que entray dedans sa bouche. Mais, ô Dieux et Deesses, que veiz je là? Jupiter me confonde de sa fouldre trisulque si j'en mens. Je y cheminoy comme l'on fait en Sophie à Constantinoble, et y veiz de grans rochers comme les mons des Dannoys, je croys que c'estoient ses dentz, et de grands prez, de grandes forestz, de fortes et grosses villes, non moins grandes que Lyon ou Poitiers. Le premier que y trouvay, ce fut un homme qui plantoit des choulx. Dont tout esbahy luy demanday: "Mon amy, que fais tu icy? — Je plante, dist-il, des choulx. — Et à quoy ny comment, dis-je? — Ha, Monsieur, dist-il, chascun ne peut avoir les couillons aussi pesant qu'un mortier, et ne pouvons estre tous riches. Je gaigne ainsi ma vie, et les porte vendre au marché en la cité qui est icy derriere. — Jesus, dis-je, il y a icy un nouveau monde? — Certes, dist-il, il n'est mie nouveau, mais l'on dist bien que hors d'icy y a une terre neufve où ilz ont et soleil et lune

et tout plein de belles besoignes; mais cestuy cy est plus ancien. — Voire mais, dis-je, comment a nom ceste ville où tu portes vendre tes choulx? — Elle a, dist il, nom Aspharage, et sont christians, gens de bien, et vous feront grande chere.” Bref, je delibray d’y aller. Or, en mon chemin, je trouvay un compaignon qui tendoit aux pigeons, auquel je demanday: “Mon amy, d’ont vous viennent ces pigeons icy? — Cyre, dist il, ils viennent de l’aultre monde.” Lors je pensay que, quand Pantagruel basloit, les pigeons à pleines volées entroyent dedans sa gorge, pensans que feust un colombier. Puis entray en la ville, laquelle je trouvay belle, bien forte et en bel air; mais à l’entrée les portiers me demanderent mon bulletin, de quoy je fuz fort esbahy, et leur demanday: “Messieurs, y a il icy dangier de peste? — O, Seigneur, dirent ilz, l’on se meurt icy auprès tant que le charriot court par les rues. — Vray Dieu, dis je, et où?” A quoy me dirent que c’estoit en Laryngues et Pharyngues, qui sont deux grosses villes telles que Rouen et Nantes, riches et bien marchandes, et la cause de la peste a esté pour une puante et infecte exhalation qui est sortie des abysmes des puis n’a gueres, dont ilz sont mors plus de vingt et deux cens soixante mille et seize personnes depuis huict jours. Lors je pensé et calculé, et trouvé que c’estoit une puante halaine qui estoit venue de l’estomach de Pantagruel alors qu’il mangea tant d’aillade, comme nous avons dict dessus. De là partant, passay entre les rochiers, qui estoient ses dentz, et feis tant que je montay sur une, et là trouvay les plus beaux lieux du monde, beaux grands jeuz de paulme, belles galleries, belles praries, force vignes et une infinité de cassines à la mode italicque, par les champs pleins de delices, et là demouray bien quatre moys, et ne feis oncques telle chere pour lors. Puis descendis par les dentz du derrière pour venir aux baulièvres; mais en passant je fuz destroussé des brigans par une grande forest que est vers la partie des aureilles. Puis trouvay une petite bourgade à la devallée, j’ay oublié son nom, où je feiz encore meilleure chere que jamais, et gagnay quelque peu d’argent pour vivre. Sçavez-vous comment? A dormir; car l’on loue les gens à la journée pour dormir, et gagnent cinq et six solz par jour; mais ceulx qui ronflent bien fort gagnent bien sept solz et demy. Et contoies aux senateurs comment on n’avoit destroussé par la valée, lesquelz me dirent que pour tout vray les gens de delà estoient mal vivans et brigans de nature, à quoy je cogneu que, ainsi comme nous avons les contrées de deçà et delà les montz, aussi ont ilz deçà et delà les dentz; mais il fait beaucoup meilleur deçà, et y a meilleur air. Là commençay penser qu’il est bien vray ce que l’on dit que la moytié du monde ne sçait comment l’autre vit, veu que nul avoit encores escrit de ce pais là, ausquel sont plus de XXV royaumes habitez, sans les desers et un gros bras de mer, mais j’en ay composé un grand livre intitulé l’Histoire des Gorgias, car ainsi les ay-je nommez parce qu’ilz demourent en la gorge de mon maistre Pantagruel. Finablement vouluz re-

tourner, et passant par sa barbe, me gettay sus ses epaules, et de là me devallé en terre et tumbé devant luy. Quand il me apperceut, il de demanda: “D’ont viens tu, Alcofrybas? — Je luy responds: De vostre gorge, Monsieur. — Et depuis quand y es tu, dist il? — Depuis, dis je, que vous alliez contre les Almyrodes. — Il y a, dist il, plus de six moys. Et de quoy vivois tu? Que beuvoys tu? — Je reponds: Seigneur, de mesme vous, et des plus frians morceaux qui passoient par vostre gorge j’en prenois le barraige. — Voire mais, dist il, où çhiroys tu? — En vostre gorge, Monsieur, dis-je. — Ha, ha, tu es gentil compaignon, dist il. Nous avons, avecques l’ayde de Dieu, conquesté tout le pays des Dipsodes; je te donne la chatellenie de Salmigondin. — Grant mercy, dis je, Monsieur. Vous me faictes du bien plus que n’ay deservy envers vous.”

*

Então trepei o melhor que pude por êle acima e andei boas duas léguas sôbre a sua língua, até que, enfim, entrei na sua bôca. Mas, ó deuses e deusas, o quê vi eu lá! Júpiter me confunda com o seu raio tridente se eu minto. Caminhei por ela como se faz em Santa Sofia, em Constantinopla, e vi lá grandes rochas, grandes como as montanhas da Dinamarca; acho que eram os dentes; e grandes prados, grandes florestas, cidades fortes e grandes, não menores do que Lyon ou Poitiers. O primeiro que lá achei, foi um homem que plantava repolhos. Muito surprêso por isso, perguntei-lhe: “Meu amigo, o que fazes aqui? — Eu planto, diz êle, repolhos. — E para que, e como, digo eu? — Ai, senhor, diz êle, não todos podem ter os colhões pesados como morteiros, e não podemos todos ser ricos. Ganho a minha vida assim, e os levo a vender no mercado na cidade que fica cá trás. — Jesus, digo, há aqui um nôvo mundo? — Bom, diz êle, não há nada de nôvo nêle, mas bem que o pessoal diz que fora daqui há uma terra nova onde têm sol e lua e tudo cheio das melhores coisas; mas esta aqui é mais velha. — Está certo, digo eu, qual é o nome da cidade onde levas teus repolhos para vender? — Ela se chama, diz êle, Aspárago, e são cristãos, gente de bem, e vos receberão cálidamente.” Enfim, decidi ir lá. Ora, em meu caminho, encontrei um camarada que estava pondo armadilhas para pombos, ao qual perguntei: “Meu amigo, donde vêm estas pombas para cá? — Senhor, diz êle, vêm do outro mundo.” Então pensei que, quando Pantagruel bocejava, os pombos entravam em grandes revoadas na sua goela, pensando que fôsse um columbário. Depois entrei na cidade, a qual achei bela, bem fortificada e com bons ares; mas à entrada os guardas pediram-me o meu passaporte, com o que fiquei muito surprêso, e lhes perguntei: “Senhores, há por aqui perigo de peste? — Ah, senhor, disseram, por aqui perto o pessoal morre tanto, que o carroção corre pelas ruas sem parar. — Santo Deus, digo, e onde é isso?” Ao que me disseram que era em Larynges, e Pharynges, que são duas grandes cidades, tais como Rouen e Nantes, ricas e de bom comércio, e a causa da peste foi por uma fedorenta e infecta exalação que vinha dos abismos desde há pouco tempo atrás, e da qual morreram mais de vinte e dois centos e sessenta mil e dezesseis pessoas em oito dias. Então pensei e calculei e achei que era um hálito fedorento que tinha vindo do estômago de Pantagruel depois que êle comera tanto alho, como dissemos acima. Saindo de lá, passei entre as rochas, que são

seus dentes, e tanto fiz que acabei subindo num dêles, e lá encontrei os mais belos lugares do mundo, lindos e grandes jogos de bola, belas galerias, belas pradarias, muitas vinhas e uma infinidade de casinhas à moda italiana, pelos campos cheios de delícias, e lá fiquei quatro bons meses, e nunca vivi tão bem na minha vida como lá. Depois desci pelos dentes de trás, para chegar aos beiços de baixo; mas, de passagem, fui roubado por bandidos em meio a uma grande floresta que fica perto da parte das orelhas. Depois encontrei, ainda, uma pequena aldeia, vale abaixo; esqueci o seu nome; lá passei melhor ainda, e ganhei um pouco de dinheiro para viver. E sabem como? Dormindo; porque lá pagam as pessoas por jornada para dormirem, e ganham cinco ou seis *sous* por dia; mas aqueles que roncam bem forte ganham seus bons sete *sous* e meio. E contei aos senadores como tinha sido roubado no vale, os quais me disseram e asseguraram que o pessoal de lá levava uma vida má e eram ladrões por natureza, do que deduzi que, assim como temos condados de aquém e além os montes, também êles têm aquém e além os dentes; mas a vida é bem melhor do lado de cá e o ar é bem melhor também. Lá comecei a pensar que é bem verdade o que se diz, que a metade do mundo não sabe como vive a outra metade. E como ninguém jamais escreveu nada daqueles países lá, os quais são mais de vinte e cinco reinos habitados, sem os desertos e um grande braço de mar; mas compus sôbre isso, um grande livro intitulado A História de Goelas, pois assim os chamei porque vivem na goela do meu mestre Pantagrue. Finalmente, eu também queria voltar, e, passando pela sua barba, pulei sôbre os seus ombros e de lá desci à terra e tomei diante dêle. Quando se apercebeu de mim, perguntou-me: "Donde vens tu, Alcofribas? — E lhe respondo: Da vossa goela, senhor. — E desde quando estás aí, diz êle? — Desde, digo eu, que vós marchastes contra os almirodes. — Disso já faz mais de seis meses, diz êle. E do que vivias? O que bebias? — Respondo: Senhor, do mesmo que vós, e, dos mais saborosos bocados que passavam pela vossa goela, cobrava o direito de trânsito. — Muito bem, diz êle, mas onde cagavas? — Em vossa goela, senhor, digo eu. — Ah, ah, tu és um bom camarada, diz êle. Nós, com a ajuda de Deus, conquistamos todo o país dos Dipsódios; dou-te a castelania de Salmigôndia. — Muito obrigado, digo, senhor. Vós me fazeis um bem muito maior do que mereço.

*

O motivo desta divertida aventura não foi inventado pelo próprio Rabelais. No livro popular sôbre o gigante Gargantua (o exemplar que tenho diante de mim é de Dresden, da edição de W. Weigand, da tradução de Gottlob Regis, 3ª edição, Berlin, 1923, tomo 2, pág. 398 ss.; *cf.*, também, a nota 7 na edição crítica de Abel Lefranc, IV, 330) narra-se como os 2943 homens armados que devem estrangular Gargantua durante o sono caem dentro da sua bôca, cujos dentes tomam por grandes rochas, e como, mais tarde, quando êle mata a sua sêde, ao acordar, todos morrem afogados, menos três, que se salvam num dente ôco. Também dentro de um dente ôco, numa passagem posterior, Gargantua guarda provisoriamente cinqüenta prisioneiros; lá até encontram uma sala para jôgo de bola, um *jeu de paume*, para o seu divertimento. (O dente ôco é empregado por Rabelais, numa outra passagem, no trigésimo-oitavo capítulo

do livro primeiro, onde Gargantua engole seis peregrinos junto com um pé de alface.) Além desta fonte francesa, lembra, nesta passagem, um autor antigo, que êle muito apreciava, Luciano, que em suas *Histórias Verdadeiras* (I, 30 ss.) informa acêrca de um monstro marinho que engole um navio com todos os seus ocupantes; na sua goela encontram florestas, montanhas e lagos, lá habitam diversos povos semi-animalescos e também dois sêres humanos, pai e filho, que foram jogados para lá por um naufrágio, 27 anos antes; também êles plantam repolhos e elevaram um santuário a Poseidon. Êstes dois modelos foram refundidos por Rabelais a seu modo, de tal forma que embutiu na bôca do gigante do livro popular, a qual, apesar do seu monstruoso tamanho, não perde totalmente o caráter de bôca, o quadro paisagístico e social de Luciano; êle até o exagera (25 reinos com grandes cidades, enquanto que Luciano se limitava a pouco mais de mil sêres fabulosos), sem se preocupar muito, aliás, com o entrosamento dos dois motivos: não há relação entre a medida do tamanho que uma bôca tão povoada pressupõe e a velocidade da viagem de retôrno; menor ainda é a relação com o fato de que o gigante o percebe, após a sua volta, e fala com êle; e, ainda menor, a relação com as informações sôbre a sua alimentação e digestão durante a permanência no interior da bôca, que parecem ter esquecido ou propositalmente calado a desenvolvida agricultura e economia que se encontrava no interior da bôca; evidentemente, a conversa com o gigante, que encerra a cena, serve meramente para dar uma divertida caracterização de Pantagrue, que demonstra ter um sólido interesse pelo bem-estar físico dos seus amigos, especialmente pelo fornecimento de boa bebida, e que premia bonachonamente a destemida confissão acêrca da digestão com a concessão de um castelanato — embora o bom Alcofribas tenha escolhido, durante a guerra, um pôsto não muito arriscado. A maneira pela qual o presenteado agradece (eu não merecia isto) não é, neste caso, mero palavreado, mas corresponde estritamente às circunstâncias.

Apesar da lembrança de modelos literários, Rabelais construiu o mundo, na bôca, de uma forma que lhe é totalmente peculiar. Alcofribas não encontra sêres fabulosos semi-animalescos e alguns poucos sêres humanos, que se adaptam às circunstâncias com dificuldade, mas uma sociedade e uma economia desenvolvidas, nas quais tudo acontece como na terra dêle, na França. Num primeiro instante surpreende-se pelo fato de lá haver sêres humanos; mas também, e sobretudo, pelo fato de as coisas não serem lá estranhas e diferentes, mas exatamente do jeito que são no mundo ao qual estava habituado. Isto começa já com o primeiro encontro. O que é espantoso, para êle, não é só o fato de encontrar lá um homem (antes já vira as cidades de longe), mas de êsse homem estar tranquilamente plantando repolhos, como se a gente estivesse em Touraine. Por isso, pergunta-lhe, "*tout esbahy*": Amigo, o que estás fazendo?

e recebe uma resposta, do tipo que poderia também ter recebido de um camponês de Touraine, calma e sonsa, assim como muitos tipos soem aparecer em Rabelais: *Je plante, dist il, des choulx*. Isto lembra-me a fala de um menininho, que certa vez ouvi; falando pelo telefone pela primeira vez na sua vida, para que a sua avó, que vivia em outra cidade, pudesse ouvir a sua voz, respondeu à pergunta sôbre o que estava fazendo, da seguinte forma orgulhosa e objetiva: estou telefonando. Aqui a situação é um pouco diferente: o camponês não é somente ingênuo e limitado, tem também o humor um tanto matreiro tão característico dos franceses e, sobretudo, de Rabelais. Pressente muito bem que o visitante vem do outro mundo, a respeito do qual também já ouviu alguma coisa; mas assume a aparência de quem nada notou, e responde à nova pergunta, que é, também, uma exclamação de surpresa (algo como: mas como? como é possível?), novamente de forma ingênua, com uma suculenta expressão idiomática camponesa, que informa que ele não é rico; graças aos repolhos que vende na cidade vizinha, pode ganhar a vida. Ora, finalmente o visitante começa a entender a situação; Jesus, exclama, isto aqui é um nôvo mundo! Não, nôvo ele não é, diz o camponês, mas as pessoas dizem que haveria lá fora um nôvo mundo, onde há sol e lua e, em geral, uma série de coisas muito boas; mas este daqui é mais velho. — O homem fala do “nôvo mundo” como as pessoas em Touraine ou em qualquer outro lugar da Europa ocidental e central devem ter falado naquele tempo acêrca das terras recém-descobertas, América ou Índia; mas também é o suficientemente esperto como para pressupor no estranho um habitante daquele outro mundo, pois o acalma com respeito aos habitantes da cidade: são bons cristãos e não vos receberão mal; com isto dá por certo, e tem razão neste caso, que a denominação “bons cristãos” constitui também para o visitante uma garantia tranquilizadora. Em resumo, este habitante dos arredores de Aspârago comporta-se da mesma forma como um seu igual em Touraine, e assim a coisa vai em frente, freqüentemente interrompida por explicações grotescas, as quais, novamente, não respeitam as proporções; pois quando Pantagruel abre a bôca, que abriga tantos reinos e cidades, as dimensões da abertura dificilmente permitiriam uma confusão com um pombal. Mas o motivo “tudo é como lá em casa” permanece imutável. Quando à porta da cidade lhe é pedido o seu atestado de saúde, porque nas grandes capitais da região grassa a peste, isto é uma alusão à epidemia que grassou durante os anos 1532 e 1533 nas cidades do norte da França (*cf.* a introdução de A. Lefranc à sua edição crítica, pág. XXXI); a bela paisagem montanhosa dos dentes mostra a imagem das culturas européias ocidentais, e as casas rurais são construídas no estilo italiano, que então também começava a ser moda na França; e no lugarejo, onde transcorre o último tempo da sua estada na bôca de Pantagruel, afora a grotesca forma de se ganhar dinheiro dormindo, à razão

de cinco ou seis *sous* por dia, com pagamento extra para bons roncadores (uma lembrança dos contos da carochinha), as coisas acontecem à maneira européia; quando os senadores se compadecem dêle, porque foi roubado enquanto estava a caminho, numa floresta montanhosa, dão-lhe a entender que as pessoas “do lado de lá” não são senão bárbaros incultos, que não sabem como viver, do qual êle deduz que na goela de Pantagruel há países que estão do lado de cá e do lado de lá dos dentes, assim como nós temos países que estão aquém e além das montanhas.

Enquanto Luciano transmite essencialmente uma fantástica aventura de viagens e o livro popular só tem em mira a grotesca intensificação das proporções, Rabelais faz com que joguem entre si, constantemente, diversos cenários, diversos motivos vivenciais e diversos campos estilísticos. Enquanto Alcofribas, o *abstractor* da quintessência, realiza a sua viagem de descoberta pela bôca de Pantagruel, este e o seu exército fazem a guerra contra os almirodes e os dispódios; e na própria viagem de descoberta misturam-se pelo menos três diferentes categorias de experiência. A moldura é dada pelo grotesco motivo das monstruosas proporções, que não é perdido de vista em nenhum instante e que é retomado uma e outra vez mediante idéias absurdo-cômicas sempre novas; pelas pombas que voam bôca adentro, quando o gigante boceja; pela explicação da peste em base à refeição de alhos, que faz surgir vapôres venenosos das profundezas do estômago de Pantagruel; pela transformação dos dentes numa paisagem montanhosa; pela forma da viagem de regresso e pela conversa final. No meio disto, porém, ressoa um tema totalmente diferente e nôvo, de grande atualidade naquele tempo, o tema do descobrimento de um nôvo mundo, com tôda a surpresa, o deslocamento do horizonte e a mudança da imagem do mundo que seguiram a tal descobrimento. Este é um dos grandes temas do Renascimento e dos dois séculos seguintes, um dos motivos que serviram de alavanca para a revolução política, religiosa, econômica e filosófica. Sempre reaparece; quer os escritores façam uma ação se desenrolar naquele mundo ainda nôvo e semi-desconhecido, enquanto lá constroem uma situação mais pura e primordial do que a européia, o que lhes permite uma forma eficaz e, ao mesmo tempo, um tanto graciosamente velada de crítica às situações locais; quer introduzam um habitante daqueles estranhos países no mundo europeu, fazendo então brotar a sua crítica sôbre a situação européia constituída da sua ingênua surpresa ou, em geral, das suas reações diante do que vê na Europa, em ambos os casos, o motivo tem uma fôrça revolucionária, uma fôrça que sacode a situação existente, pondo-a num contexto mais amplo e tendo, portanto, um efeito relativizante. No trecho que transcrevemos, Rabelais só fez alusão a isso tudo, não o executou; a surpresa de Alcofribas ao ver o primeiro orícola pertence a esta categoria de experiências, e sobretudo a reflexão que faz ao fim da sua viagem: então entendi como é ver-

dade quando dizem que metade do mundo não sabe como vive a outra metade. Encobre o motivo imediatamente com outras piadas grotescas, de tal forma que no episódio todo não predomina. Mas lembre-se que Rabelais chamou o país dos seus gigantes inicialmente de Utopia, um nome que pediu emprestado da obra de Thomas Morus, aparecida dezesseis anos antes, homem ao qual, dentre todos os seus contemporâneos, talvez mais devesse e que foi um dos primeiros a empregar o motivo do país longínquo na forma modelar-reformista acima descrita. Não é só o nome: o país de Gargantua e Pantagruel, com as suas formas de vida política, religiosa e pedagógica não só se chama, mas é Utopia: um país longínquo, ainda não bem descoberto, um país que, como o de Thomas Morus, fica em algum lugar do longínquo Oriente, embora às vêzes, é claro, pareça poder ser encontrado em plena França. Voltaremos a isto. Baste isto acêrca do segundo dos motivos que se entrelaçam em nosso texto; êle não se pode desenvolver livremente aqui, em parte porque as grotescas piadas do primeiro o atrapalham constantemente, em parte porque é imediatamente aprisionado e paralisado, por assim dizer, pelo terceiro motivo: o motivo "*tout comme chez nous*". O mais surpreendente e absurdo dêste mundo goelano é justamente o fato de que não é totalmente diferente do nosso, mas igualzinho ao nosso, tintim por tintim — superior ao nosso na medida em que tem conhecimento do nosso, enquanto nós nada sabemos dêle — mas no restante, é totalmente igual. Assim Rabelais tem a oportunidade de trocar os papéis, isto é, de fazer aparecer o cultivador de repolhos como europeu nato, que recebe o estranho vindo do outro mundo com ingenuidade européia; antes de mais nada, tem a oportunidade de desenvolver uma cena realista e quotidiana, isto é, um terceiro motivo que não casa com os outros dois, a grotesca farsa do gigante e o descobrimento de um nôvo mundo, e que está em contradição absurda proposital com os outros dois; portanto, tôda a maquinaria das proporções monstruosas e da audaz viagem de descoberta só parece ter sido posta em movimento para nos apresentar um camponês de Touraine plantando repolhos. Assim como os níveis de cenário e os motivos, também os estilos mudam; o que predomina, correspondendo ao motivo grotesco emoldurante, é o nível estilístico grotesco-cômico e baixo, a saber, na sua forma mais enérgica, na qual desfilam as expressões mais fortes; trançados junto e dentro disto, aparecem relatos objetivos, relampejam pensamentos filosóficos e, em meio a tôda a engrenagem grotesca, eleva-se o espectro criatural da peste, durante a qual os mortos são levados às carretas das casas. Esta espécie de mistura de estilos não foi inventada por Rabelais; contudo, êle a pôs a serviço do seu temperamento e dos seus fins, mas a sua origem, paradoxalmente, está nos sermões de fins da Idade Média, nos quais a tradição cristã da mistura de estilos tinha se exacerbado até o extremo: êstes sermões são, simultâneamente, populares, na mais crua das acep-

ções, criaturalmente realistas, e sábios e edificantes no sentido bíblico-figural-interpretativo. A partir do espírito dos sermões de fins da Idade Média e, sobretudo, a partir da atmosfera que envolvia as ordens mendicantes, populares no bom e no mau sentido do termo, esta mistura de estilos foi retomada pelos humanistas, especialmente para os seus escritos polêmico-satíricos contra a Igreja; da mesma fonte, Rabelais a hauriu, com maior "pureza" do que êles, pois que na sua juventude tinha sido franciscano; estudou esta forma de vida e de expressão na fonte e apropriou-se delas à sua maneira; não pôde mais se separar dela; por mais que odiasse a ordem mendicante, tanto mais sua espécie estilística, saborosa e criatural, visualizadora até o farsesco, correspondia ao seu temperamento e à sua intenção, e ninguém soube tirar dela, como por encanto, tanto quanto êle. Esta filiação foi comprovada, para todos os que até então não a viram com nitidez, por E. Gilson no seu belo ensaio *Rabelais franciscain*; ainda voltaremos a esta questão estilística.

A passagem que aqui comentamos é relativamente simples. É comparativamente fácil de visualizar; o jôgo entre os cenários, os motivos e os níveis estilísticos e a análise não requer complicadas investigações. Outras passagens são muito mais complicadas, por exemplo, aquelas nas quais Rabelais desabafa a sua erudição, os seus milhares de alusões a coisas e pessoas contemporâneas, e os seus furacões formadores de palavras. Nossa análise permitiu, com meios limitados, reconhecer um princípio essencial para o seu modo de ver e de apreender o mundo: o princípio do redemoinho baralhador, que mistura as categorias do acontecer, da experiência, dos campos do saber, das proporções e dos estilos. Os exemplos para o conjunto ou para o particular podem ser multiplicados à vontade na sua obra. Abel Lefranc demonstrou que os acontecimentos do livro primeiro, sobretudo a guerra contra Picrochole, se desenvolvem nas poucas milhas quadradas de uma zona que rodeia La Devinière, uma propriedade da família paterna de Rabelais; mas também quem não sabe ou sabia disto tão pormenorizadamente, sente que os nomes dos lugares e alguns acontecimentos agradavelmente locais, que ocorrem antes e depois da guerra, sugerem um local limitado e provinciano. Enquanto isso, marcham exércitos de centenas de milhares de soldados, e gigantes, em cujos cabelos se prendem como sevandijas as balas de canhão, participam da luta; enumera-se o equipamento bélico e as provisões em quantidades tais que, na época, não poderiam ter sido juntadas por nenhum grande reino; só a quantidade de soldados que penetram na vinha do mosteiro de Seullé, e que lá são liquidados por Frère Jean, é especificada como sendo de 13.622 — sem contar mulheres e crianças pequenas. O motivo das medidas gigantescas serve a Rabelais para a obtenção de efeitos de contraste em perspectiva, que estremecem o equilíbrio do leitor mediante um humor com segundas intenções; o leitor é constantemente jogado para cá e para lá, entre formas de vida

provincianamente saborosas e confortáveis e acontecimentos monstruosos e grotescamente supra-reais, além de pensamentos utópico-humanitários; nunca deve poder chegar a descansar no nível habitual dos acontecimentos. Também os elementos fortemente realistas ou obscenos tornam-se, pelo *tempo* do discurso e das alusões que se seguem umas às outras, um redemoinho espiritual; as tempestuosas gargalhadas que tais passagens ocasionam, estremeçam todos os conceitos da ordem costumeira daquele tempo. Quando se lê um texto curso, como, por exemplo, o discurso do irmão Jean des Entommeures no princípio do 42º capítulo do 1º livro, encontra-se nêlo duas piadas fortes. A primeira refere-se à bênção que protege contra a artilharia pesada; Frère Jean não diz apenas que não acredita nessa bênção, mas muda brincalhonamente o nível de visão, coloca-se no nível da Igreja, que exige a fé como condição para o auxílio divino e diz, a partir desta perspectiva: a bênção de nada me servirá, pois nela não tenho fé. A segunda piada refere-se aos efeitos do hábito monacal; frei João começa com a ameaça de pôr o seu hábito sobre qualquer um que se mostre covarde. Naturalmente, acha-se, num primeiro instante, que se trata de um castigo ou de uma humilhação; seria como se fôssem negadas as qualidades masculinas a quem fôsse assim vestido. Mas não é assim; num abrir e fechar de olhos, muda o ponto de vista; o hábito é um remédio para homens pouco masculinos; tornam-se homens na hora de vesti-lo; o que quer dizer com isto é que a privação acarretada pelo voto monacal e pelas prescrições referentes à vida monacal não faz senão exacerbar as capacidades masculinas, tanto o valor, como a potência sexual; e encerra o seu discurso com a anedota do galgo desancado do senhor de Meurle, que foi coberto com um hábito; dessa hora em diante não perdia rapôsa nem lebre, e cobriu tôdas as cadeias das redondezas, embora antes fizesse parte dos "*frigidis et maleficiatis*" (êste é um dos títulos decretais). Ou leia-se a muito extensa apresentação dos objetos que podem servir para a limpeza do ânus, com a qual o jovem Gargantua nos regala no 13º capítulo: que riqueza de improvisações! Aqui há poemas e silogismos, medicina, zoologia e botânica, sátira do tempo e história das vestimentas; no fim, a êxtase que as vísceras comunicam ao corpo todo quando o procedimento em questão é levado a cabo com um jovem gansinho vivo e de suave plumagem, é comparada com a bem-aventurança dos heróis e dos semideuses nos Campos Elísios, e Grandgousier compara a sagacidade demonstrada pelo seu filho, nesta ocasião, com a do jovem Alexandre na conhecida anedota de Plutarco, que narra como somente êle conseguiu descobrir o motivo do espanto de um cavalo: o medo diante da sua própria sombra. Observamos algumas passagens a êsso nos livros posteriores. No capítulo 31º do 3º livro, o médico Rondibilis, inquirido por Panurgo por causa dos seus planos matrimoniais, enumera os meios que mitigam o impulso sexual demasiado intenso: primeiro, o consumo exagerado do vinho; segundo, certos produtos medicinais; terceiro, trabalho fi-

sico contínuo; quarto, intenso estudo espiritual — cada um dêstes quatro remédios é analisado com uma imensa demonstração de erudição médica e humanista ao longo de muitas páginas, enquanto as enumerações, anedotas e citações chovem como garoa fina —; quinto, continua Rondibilis, o ato sexual... Alto! diz Panurgo, é isto o que eu estava esperando, êste remédio é bom para mim; que os outros fiquem para quem tenha vontade. Sim, diz o irmão João, que ficou ouvindo, êste remédio era chamado pelo irmão Scyllino, prior de São Victor, junto a Marselha, a mortificação da carne... Tudo não é senão uma brincadeira maluca, mas Rabelais a encheu das suas pilhérias sempre em mudança, que chacoalham propositalmente os campos do saber e do estilo. Não é diferente o que se dá com a grotesca defesa do juiz Bridoye (capítulos 39º-42º do mesmo livro), que elaborava esmeradamente os seus processos, deixava-os descansar durante longo tempo e depois os julgava com um lance de dados; e assim, durante quarenta anos, pronunciou somente sentenças sábias e justas. Neste discurso misturam-se os desatinos senis e sabedoria da vida, cheia de ironia e de segundas intenções; são contadas as mais belas anedotas; tôda a terminologia jurídica é derramada sobre o leitor em grotescas cascatas de palavras, e tôda afirmação evidente ou absurda é acompanhada de um monte de citações cômicas do direito romano ou dos glossários; é uma demonstração pirotécnica de graça, experiência jurídica e humana, sátira do tempo e história dos costumes; uma educação para o riso, para a rápida mudança do ponto de vista, para a riqueza de modos de ver.

Escolhamos, finalmente, do quarto livro, a cena do navio, onde Panurgo regateia com o comerciante Dindenault por causa de um carneiro (capítulo 6º-8º). Esta é, em tôda a obra de Rabelais, talvez a cena mais forte que apresenta um jôgo entre dois homens. O dono do rebanho de carneiro, Dindenault, comerciante da Saintonge, é um homem colérico e enfatuado, mas possui a graça engenhosa, idiomática e cheia de segundas intenções que é característica de quase tôdas as personagens de Rabelais; já no primeiro encontro, agrediu o travêso Panurgo de forma tão grosseira, que sem a intervenção do patrão, do navio e de Pantagrue teria havido a maior pancadaria. Depois, aparentemente reconciliados, sentam-se com os outros para beber vinho, quando Panurgo lhe pede que lhe venda um carneiro. Então, Dindenault começa a se gabar da sua mercadoria ao longo de muitas páginas, e recai, mais ainda do que antes, numa fanfarronice que fere Panurgo, a quem trata com uma mistura de desconfiança, desfaçatez, bonomia e desdém, como a um bôbo ou a um trapaceiro, que nem merece tal mercadoria, digna de um rei. Panurgo, pelo contrário, permanece desta vez cortês e calmo, repetindo somente, de cada vez, o pedido de um carneiro. Finalmente, cedendo às pressões dos circunstantes, Dindenault diz um preço bem salgado; quando Panurgo o avisa que mais de um não teve sorte

quando tentou ficar rico demasiado depressa, Dindenault tem um ataque de raiva e de vitupérios. Está certo, diz Panurgo; paga o preço, escolhe um carneiro grande e bonito, e enquanto Dindenault continua a troçar dêle, joga o animal súbitamente ao mar. Todo o rebanho pula atrás; o desesperado Dindenault procura detê-los, mas é em vão; é arrastado por um bode muito forte e morre afogado, na mesma posição em que outrora Ulisses fugira da caverna de Polifemo; a mesma sorte têm os seus pastôres e peões. Panurgo, armado de um longo remo, impede que aquêles que querem se salvar atinjam o navio, e profere um belo discurso dirigido aos moribundos, acêrca da bem-aventurança da vida eterna e a miséria da vida terrena. Assim, esta brincadeira acaba de forma feroz e um tanto atemorizadora, considerando-se o grau da necessidade de vingança de Panurgo, que sempre está de bom humor. Mas é sempre uma brincadeira, dentro da qual Rabelais, como de costume, enfiou um monte de erudição grotesca e colorida; desta vez, sôbre os carneiros, a sua lã, a sua pele, os seus intestinos, a sua carne e tôda uma outra série das suas partes, tudo ornado, como de costume também, com mitologia, medicina e estranhas magias químicas. Mas êste colorido mecanismo de engenhosidades, que Dindenault apresenta durante a sua louvação dos carneiros, não é, desta vez, a coisa principal, mas é a ampla auto-representação da sua essência, que motiva a forma da sua destruição: é enganado e morre porque não sabe mudar de posição nem de atitude, e porque, na sua bitolada estupidez e fanfarronice, como Picrochole ou *écolier limousin*, corre, limitadamente e cego para o mundo, sempre na mesma direção; nem chega a pensar que Panurgo poderia ser mais esperto do que êle, que poderia sacrificar algum dinheiro para ter oportunidade de se vingar. A limitação, a incapacidade de se adaptar, a bitolação e as viseiras, que impedem a visão da multiplicidade da realidade, tudo isto são vícios para Rabelais. Esta é a forma de estupidez que escarnece e persegue.

Quase todos os elementos que se unificam no estilo de Rabelais são conhecidos a partir dos últimos séculos da Idade Média. As farsas grosseiras, a visão criatural do corpo humano, a falta de vergonha e de descrição no campo sexual, a mistura de um tal realismo com conteúdos satíricos ou didáticos, a erudição informemente amontoada e, às vêzes, abstrusa; o emprêgo de figuras alegóricas nos livros posteriores: isto tudo e mais ainda encontra-se também na tardia Idade Média, e poderia chegar a existir a tentação de pensar que aqui o nôvo só consistiria na desacostumada intensificação e concentração. Só que isto deixaria de lado o essencial; a maneira como os elementos mencionados são intensificados e redemoinhados, resulta numa mistura totalmente nova, e a intenção que Rabelais persegue está, como se sabe, em oposição diametral com a ideologia medieval; isto também confere um outro sentido aos elementos isolados. As obras da tardia Idade Média são estamentais, geográfica,

cosmológica, religiosa e moralmente fortemente emoldurados; dão das coisas só um aspecto, caso por caso; quando têm a ver com uma multiplicidade de aspectos, procuram forçá-la na forte moldura da ordem geral. Todo o esforço de Rabelais dirige-se para o jôgo com as coisas e com a multiplicidade de visões possíveis e para atrair o leitor, acostumado a determinadas maneiras de ver o mundo, através do redemoinho dos fenômenos, para que se aventure sôbre o grande mar do mundo, sôbre o qual pode nadar-se livremente, e também em direção a todo e qualquer perigo. Parece-me que não se está apontando exatamente para o essencial quando, como certos críticos, se dá valor decisivo à separação de Rabelais do dogma cristão; certamente, não é mais um crente no sentido da Igreja; mas está muito longe de se fixar, como um iluminista dos tempos posteriores, a determinadas formas da falta de fé; também não se deve tirar conclusões demasiado amplas da sua sátira de objetos cristãos, pois neste sentido já a Idade Média oferece exemplos que não se diferenciam essencialmente das suas piadas blasfemas. O elemento revolucionário da sua ideologia não está, propriamente, no que ela tem de anticristão, mas no que oferece de afrouxamento da visão, do sentir e do pensar, produzido pelo seu constante jôgo com as coisas, e que convida o leitor a entrar em relação imediata com o mundo e com a riqueza dos seus fenômenos. Num ponto, é claro, Rabelais se fixou, e o fez de uma forma essencialmente contrária ao cristianismo: para êle o homem que obedece à natureza, e a vida natural, seja dos homens ou das coisas, são bons; nem seria necessário o refôrço expresso desta sua convicção, que dá com a fundação da abadia de Thélème, pois ela fala de cada uma das linhas da sua obra. Com isto está relacionando o fato de que o seu tratamento criatural do homem não mais tem, como o realismo correspondente de fins da Idade Média, como seu tom básico, o caráter lastimoso e passageiro do corpo e de todo o terreno em geral; o realismo criatural adquiriu com Rabelais um sentido totalmente nôvo, violentamente oposto ao sentido medieval, o do triunfo vitalista-dinâmico da corporalidade e das suas funções. Com Rabelais não há mais pecado original nem Juízo Final e, portanto, também não mais há nenhum mêdo metafísico da morte. Como parte da natureza, o homem se alegra da sua vida palpitante, das funções do seu corpo e das fôrças do seu espírito, e como as outras criações da natureza, é vítima da dissolução natural. O amor de Rabelais pertence à vida palpitante do homem e da natureza, a êles, a sua sêde de saber e a sua fôrça de imitação lingüística; por sua causa torna-se poeta, pois isto êle é, até poeta lírico, ainda que não sentimental. A sua imitação realista vai para a vida terrena triunfante, e isto é totalmente anticristão; isto é também tão oposto à ideologia que ressoa no realismo criatural da tardia Idade Média, que é justamente nos traços medievais do seu estilo que

se manifesta de forma mais concludente o seu afastamento da Idade Média; eles mudaram totalmente de fim e de função.

A dissolução e a unificação do homem no mundo natural, o triunfo do animalesco-criatural, permitem, também, observar com maior exatidão como é multívoca e, portanto, como dá lugar a mal-entendidos, a palavra *individualismo*, que muito amiúde e, sem dúvida, sem falta de justificativa, foi empregada em relação ao Renascimento. Indubitavelmente, o homem de Rabelais está mais aberto a todas as possibilidades; com a sua visão do mundo, que joga com todos os aspectos, é mais livre no seu pensamento, na asseveração dos seus instintos e desejos do que antes. Mas é mais fortemente individual por causa disto tudo? Isto não é fácil de estabelecer. Pelo menos, está menos prêso a sua essência peculiar, é mais protético, mais inclinado a se enfiar numa outra pele; e os traços comuns, supra-individuais, sobretudo os animalescos e instintivos, são ressaltados muito fortemente. Rabelais criou tipos muito marcados e unívocos, mas não está sempre inclinado a fixá-los unívocamente; facilmente começam a furtar côr; imprevisivelmente, uma outra pessoa nos olha do seu interior, segundo a situação e o humor. Quão fortemente mudam Pantagruel e Panurgo ao longo da obra! E também no instante individual, não se preocupa muito com a unidade da personagem, quando mistura e remexe confortável manha, espirotuosidade, humanismo e crueldade, esta última sempre aparecendo com o seu caráter natural-impiedoso. Se se chegar a comparar o grotesco mundo subterrâneo que ele apresenta no 30º capítulo do livro segundo (no qual a situação e os papéis terrenos das personagens são postos de ponta cabeça) com o além de Dante, verificar-se-á quão sumariamente Rabelais procede com a individualidade humana; diverte-se em emborcá-la. De fato, a unidade cristã da imagem do mundo e a conservação figural da essência terrena na sentença divina conduzia para uma permanência muito forte e indestrutível do pessoal, o que pode ser demonstrado com maior nitidez em Dante, mas também aparece em outros casos; é justamente isto que agora está em perigo, quando a unidade e a imortalidade cristãs não mais dominam a imagem do homem.

A descrição do mundo subterrâneo que foi mencionada é também inspirada num diálogo de Luciano (*Menippus seu Nycymantia*), mas Rabelais levou a coisa muito mais longe e de forma muito mais colorida, muito além dos limites de um gosto mesurado. A sua relação humanista com a literatura antiga aparece no seu imponente conhecimento dos autores, que lhe fornecem seus motivos, citações, anedotas, exemplos e comparações; na sua ideologia em questões políticas, filosóficas e pedagógicas, a qual, como a dos demais humanistas, está sob influência do pensamento antigo; e, sobretudo, na sua visão do homem, libertada dos conceitos emoldurantes cristãos e estamentais da Idade Média. Mas nem por isso ele cabe, de forma alguma, na moldura dos conceitos antigos; a Antigüidade signi-

fica para ele libertação e ampliação do horizonte, mas nunca uma nova limitação ou compromisso; nada está mais longe dele do que a antiga divisão dos gêneros estilísticos, que levou na Itália, já no seu tempo e logo mais, na França, ao purismo e ao "classicismo". Para ele não há medida estética; tudo casa com tudo. O real quotidiano está embutido na fantasia mais inverossímil; a farsa mais grosseira está cheia de erudição, e as elucidações filosófico-morais brotam de palavras e de estórias obscenas. Tudo isto é muito mais próprio da tardia Idade Média do que da Antigüidade, pelo menos, durante a Antigüidade, o "dizer rindo a verdade" não conheceu uma tal amplitude de ação para ambos os lados; para isto carecia da mistura medieval dos estilos. Mas o estilo de Rabelais não é somente Idade Média monstruosamente exacerbada. Quando, como um pregador da tardia Idade Média, mistura erudição disformemente amontoada com grosseira vulgaridade, então a erudição não mais tem a função de apoiar um ensinamento doutrinal ou moral com a sua autoridade, mas serve ao jôgo grotesco, que faz aparecer como absurdo ou sem sentido tudo o que é apresentado em cada caso, ou, pelo menos, põe em dúvida o grau de seriedade que se teve em mente. E também o seu caráter popular diferencia-se do medieval. Não há dúvida que Rabelais é popular, pois sempre é possível divertir muito um público inculto, na medida em que conhece a língua, com as suas estórias; mas os destinatários específicos da sua obra são uma elite espiritual, não é o povo. Os pregadores dirigiam-se com fala vivaz a êste, os sermões estavam destinados à apresentação imediata; a obra de Rabelais, pelo contrário, estava destinada a ser impressa, isto é, à leitura, e, no século XVI isto ainda significa que estava destinada a uma minoria muito restrita; e mesmo dentro dela, não se trata da mesma camada à qual estavam destinadas as obras de literatura popular.

O próprio Rabelais manifestou-se acêrca do nível estilístico da sua obra, e não invocou para tanto modelo medieval, mas um modelo antigo, a saber, Sócrates. O texto é um dos mais belos e maduros da sua obra, o prólogo ao *Gargantua*, isto é, ao livro primeiro, o qual, todavia, como já foi dito, somente foi escrito e publicado depois do segundo. *Beuveurs tres illustres, et vous, Verolez tres précieux — car à vous, non a aultres, sont dediez mes escriptz* — assim começa êste texto famoso, comparável a uma abertura musical graças à sua riqueza de vozes e ao ressoar dos temas principais da obra. Dificilmente um autor anterior ter-se-ia dirigido assim aos seus leitores, e a vocação torna-se ainda mais tremenda pela repentina aparição de um objeto que, após tais acordes iniciais, é o menos esperado de todos: *Alcibiades ou dialogue de Platon intitulé Le Banquet, louant son precepteur Socrates, sans controverse prince de philosophes, entre aultres parolles le dict estre semblable es Silenes*. . . O Banquete de Platão era para os místicos platonizantes do Renascimento, para os *libertins spirituels* na Itá-

lia, Alemanha e França, algo assim como uma escritura sagrada; é dêle que Rabelais tenciona narrar alguma coisa aos ilustres beberões e aos mui preciosos venerianos; já com a primeira frase é dado o tom da mais monstruosa e desmesurada mistura dos campos. Logo mais segue uma paráfrase travessa e grotesca daquela passagem, na qual Alcibiades compara Sócrates às estátuas de Sileno, em cujo interior encontram-se pequenas colunas estatuárias dos deuses: êle seria como aquelas, feio ridículo, insignificante, pobre, desajeitado por fora, uma figura grotesca e um mero bufão popular (esta parte da comparação, que Alcibiades só insinua brevemente na obra de Platão, é desenvolvida amplamente por Rabelais), mas no seu interior encontram-se maravilhosos tesouros: compreensão sôbre-humana, virtude admirável, valentia invencível, incomparável sobriedade, constante contentamento, perfeita firmeza, incrível desprezo por tudo aquilo pelo qual os homens tanto fazem, correm, se esforçam, lutam e viajam. E qual é a minha intenção, aproximadamente assim continua Rabelais, com êste prelúdio? Que vós, ao lerdes todos os divertidos títulos daquilo que escrevi (segue-se um desfile de grotescos títulos de livros), não penseis que nêles só se encontram agradáveis tolices, só coisas para rir e troçar. Tão levemente, só segundo a impressão exterior, não deveis julgar. O hábito não faz o monge. Deveis abrir o livro e sopesar cuidadosamente o que é apresentado dentro dêle; vereis que o conteúdo possui um valor totalmente diferente daquilo que o continente prometia; os objetos tratados não são, de forma alguma, tão tolos quanto o título fazia presumir. E mesmo se no sentido textual do conteúdo ainda achardes bastante matéria para rir, da espécie que o título prometia, não deveis contentar-vos com isso; deveis interpretá-lo com maior profundidade. Já vistes alguma vez um cachorro que achou um osso com tutano? Então tivestes a oportunidade de observar com quanta unção o olha, com quanto fervor o pega, com quanta precaução o abocanha, com quanta paixão o quebra, com quanto esmêro o sorve. Por que faz tudo isso, o que espera de tanto esforço? Só um pouco de tutano. Mas, é claro, êste pouco é o alimento mais precioso e perfeito. Seguindo o seu exemplo, deveis ter um faro apurado para rastejardes êstes belos livros (*ces beaux livres de haulte gresse*), para farejardes e valorizardes o seu conteúdo; depois, mediante a cuidadosa leitura e constante meditação, deveis quebrar o osso e dêle deveis sorver o tutano substancioso — isto é, aquêle ao qual aludo com os meus símbolos pitagóricos — na esperança certa de que, através dessa leitura, adquirirdes prudência e valentia; pois encontrareis nêle um gosto muito mais belo e um ensinamento oculto, que desvendardes-vos-ão profundos segredos e horrendos mistérios, referentes tanto a nossa religião, quanto a nossa política e economia.

Nas frases finais do prólogo, Rabelais volta, evidentemente, a puxar para o lado cômico tôda interpretação profunda, mas

não pode haver nenhuma dúvida a respeito de que, com o exemplo de Sócrates, com a comparação dos seus leitores a um cachorro que quebra um osso, e com a designação dos seus livros como "livres de haulte gresse", quis comunicar a respeito da sua intenção algo que muito lhe interessava. A comparação de Sócrates com as figuras de Sileno, que também é mencionada por Xenofonte, parece ter feito uma profunda impressão no Renascimento (Erasmus a utiliza nos *Adágios* e esta é talvez a fonte imediata de Rabelais); ela fornece um conceito da personalidade e do estilo de Sócrates que parece justificar, pela autoridade da mais impressionante figura dos filósofos gregos, a mistura dos campos herdada da Idade Média. Também Montaigne invoca Sócrates neste mesmo sentido como testemunha-chave, no livro terceiro, no comêço do 12º ensaio; o nível do tom desta passagem é totalmente diferente do de Rabelais, mas a meta é a mesma, a mistura de estilos:

Socrates fait mouvoir son ame, d'un mouvement naturel et commun. Ainci dict un paisan, ainsi dict une femme. Il n'a jamais en la bouche que cochers, menuisiers, savetiers et maçons. Ce sont inductions et similitudes tirées des plus vulgaires et cogneues actions des hommes: chacun l'entend. Sous une si vile forme nous n'eussions jamais choisi la noblesse et splendeur de ses conceptions admirables...⁵

Podemos deixar aqui de lado a questão de saber até que ponto Montaigne ou, até, Rabelais tinham razão ao apelar para Sócrates ao comunicarem a sua inclinação para um estilo forte e popular; basta para nós que, sob a idéia de um estilo "socrático", imaginavam algo livre, sem constrangimento, algo próximo da vida quotidiana, e Rabelais até algo que se aproximava da *bouffonnerie* (*ridicule en son maintien, le nez pointu, le regard d'un taureau, le visaige d'un fol ... tousjours riant, tousjours beuvant d'autant à un chascun, tousjours se guabelant...*); dentro do que se oculta tanto a sabedoria divina como a perfeita virtude. Trata-se de um estilo de vida, tanto quanto de um estilo literário; é, como em Sócrates (e também em Montaigne), a expressão do homem. Como nível estilístico, esta mistura era excelentemente apropriada para Rabelais a partir já de um motivo prático: êste lhe permitia apresentar tudo o que pudesse ser chocante para as forças reacionárias da época sob uma meia-luz, entre o cômico e o sério, o que, em caso de necessidade, lhe tornaria mais fácil eximir-se de uma responsabilidade total. Outrossim, ela corresponde da maneira mais perfeita ao seu temperamento, do qual, apesar de tôda a tradição da qual êle próprio era consciente ou não, surgiu como fenômeno totalmente singu-

⁵ Sócrates move a sua alma com um movimento natural e comum. Assim fala um camponês, assim fala uma mulher. Jamais tem na boca outra coisa senão cocheiros, marceneiros, sapateiros e pedreiros. São induções e analogias tiradas das ações mais vulgares e conhecidas dos homens: todos o entendem. Sob uma forma tão vil, jamais teríamos escolhido a nobreza e o esplendor das suas admiráveis concepções...

lar. E, sobretudo, ela servia exatamente para a sua intenção, a saber, uma ironia produtiva, que confunde os aspectos e as proporções habituais, que faz aparecer a realidade na supra-realidade, a sabedoria na doídice, a revolta na alegria confortável e saborosa de viver e que faz reluzir, no jôgo das possibilidades, a possibilidade da liberdade. Não acho que seja feliz a idéia de procurar no sentido oculto, isto é, no tutano do osso, algo definido, exatamente descritível; aquilo que se oculta na obra, embora se comunique de mil maneiras, é uma atitude de espírito, que o próprio Rabelais chama pantagruelismo: uma forma de apanhar a vida, que pega simultaneamente o espiritual e o sensível, que não deixa escapar nenhuma das possibilidades que oferece. Não é recomendável descrevê-la mais pormenorizadamente, porque isto obrigar-nos-ia a concorrer com o autor; êle próprio a descreve continuamente, e o faz bem melhor do que nós. Gostaria de acrescentar ainda uma só coisa, isto é, que a embriaguez do jôgo múltiplo nunca degenera, na sua obra, em fúria informe e, com isto, num caráter inimigo da vida; por mais selvagem que seja a fúria, às vêzes, na sua obra, em cada uma das linhas, em cada uma das palavras, ela se domina perfeitamente a si mesma.

A riqueza do seu estilo não é ilimitada; a profundidade do sentimento ou a grande tragédia estão excluídas já pela moldura grotesca, e não é verossímil que tivessem estado ao seu alcance. Poder-se-ia duvidar, portanto, se êle tinha realmente direito ao lugar que obteve na nossa pesquisa, pois que o que estamos investigando é a unificação da quotidianidade com a seriedade trágica. Com certeza, ninguém poderá contestar-lhe a quotidianidade, pois constantemente, acomodada dentro do seu mundo supra-real, êle a faz aparecer — e é através dela que Rabelais se torna poeta. O fato de que, além de outras muitas coisas, Rabelais foi um poeta lírico, um poeta que cantou com muitas vozes as situações reais, já foi freqüentemente notado, e muitos são os trechos que foram citados para comprová-lo, por exemplo, no primeiro livro, a magnífica frase no fim do 4º capítulo, que descreve a dança sôbre a relva. Não nos queremos privar da citação de pelo menos um exemplo da sua polifonia lírico-quotidiana: o poema dos carneiros, que interpolou no curto instante entre o regateio e o inesperado arremêso ao mar, enquanto Dindenault faz troça de Panurgo, ao seu modo largo, divertido, bôbo e desavergonhado (IV, 7, *in finis*):

Panurge, ayant payé le marchand, choisit de tout le troupeau un beau et grand mouton, et l'emportoit cryant et bellant, oyans tous les aultres et ensemblement bellans et regardans quelle part on menoit leur compaignon

*

Panurgo, tendo pago ao mercador, escolheu dentre todo o rebanho um carneiro belo e grande, e o carregou, gritando e balindo;

*

ouvindo isto, todos os outros, balindo juntos ficaram olhando para onde era levado o seu companheiro.

*

Esta oraçãozinha, com os muitos participios, é uma imagem e um poema. Depois disto, o tom e o tema são mudados:

Ce pendant le marchand disoit à ses moutonniers: "O qu'il a bien sceu choisir, le challant! Il se y entend, le paillard! Vrayement, le bon vrayement, je le reservoys pour le seigneur de Cancale, comme bien cognoissant son naturel. Car, de sa nature, il est tout joyeux et esbaudy quand il tient une espaule de mouton en main bien seante et advenente, comme une raquette gauschiere, et, avecques un cousteau bien tranchant, Dieu scait comment l s'en escrime!"

*

Entrementes o mercador dizia aos seus pastôres: "Oh, como soube escolher bem, o cliente! Êle entende da coisa, o filho da puta! Na verdade, mas na verdade mesmo, eu o reservava para o senhor de Cancale, pois bem conheço o seu natural. Porque, pela sua natureza, fica todo feliz e contente quando está com uma perna de carneiro na mão bem leve e ágil, como uma raqueta basca, e, com uma faca bem trinchante, Deus sabe que esgrima êle não faz!"

*

A representação da natureza do senhor de Cancale oferece uma imagem totalmente diferente, não menos impressionante, sensual e engraçada no mais alto grau e, ao mesmo tempo, encaixando-se perfeitamente no conjunto, pois a ampla descrição de alguém que é desconhecido para todos e das relações entre os dois ressalta ainda mais a ênfase ampla, porém divertida, de Dindenault (*vrayement, le bon vrayement*). Depois, o carneiro comprado é jogado ao mar, e o tema lírico "criant et bellant" volta a ressoar de imediato (comêço do 8º capítulo):

Soubdain, je ne sçay comment, le cas feut subit, je ne eus loisir le consyderer, Panurge, sans aultre chose dire, jette en pleine mer son mouton criant et bellant. Tous les aultres moutons, crians et bellans en pareille intonation, commencerent soy jecter et saulter en mer après, à la file. La foule estoit à qui premier y saulteroit après leur compaignon. Possible n'estoit les en garder.

*

De repente, não sei como, a coisa foi súbita, não tive tempo de prestar atenção, Panurgo, sem dizer uma só palavra, joga em pleno mar o seu carneiro que estava gritando e balindo. Todos os outros carneiros, gritando e balindo em entonação parecida, começaram a se jogar e a pular ao mar atrás, direitinho. Havia um corre-corre para ver quem se jogava primeiro atrás do seu companheiro. Possível não era contê-los.

*

e, depois, uma súbita guinada para uma erudição grotesca:

comme vous sçavez estre du mouton le naturel, tous jours suyvre le premier, quelque part qu'il aille. Aussi le dict Aristoteles, lib. IX, de Histo. animal., estre le plus sot et inepte animant du monde.

*

como vós sabeis ser do natural do carneiro, êle sempre segue o primeiro, seja onde fôr que êie vá. Também diz Aristóteles lib. IX, Histo. Animal., que são os mais imbecis e ineptos animais do mundo.

*

Baste isto quanto ao quotidiano. A seriedade está, porém, na alegria do descobridor, prenhe de tôdas as possibilidades, que se arrisca a fazer qualquer experiência real e supra-real, e que era peculiar do seu tempo, da primeira metade do século renascentista, e que ninguém transferiu de tal forma para o sensível como Rabelais com a sua linguagem. Por isto é possível chamar a sua mistura de estilos, a sua *bouffonerie* socrática, de estilo elevado. Êle próprio encontrou para o estilo elevado dos seus livros uma palavra encantadora, que é em si mesma um exemplo modelar dêste estilo. Tem sua origem no vocabulário próprio da criação de gado de engorda, e já a mencionamos acima: *ces beaulx livres de haulte gresse*.

L'Humaine Condition

12 Les autres forment l'homme: je le recite; et en représente un particulier bien mal formé, et lequel si j'avoy à façonner de nouveau, je ferois vrayment bien autre qu'il n'est. Meshuy, c'est fait. Or, les traits de ma peinture ne fourvoyent point, quoiqu'ils se changent et diversifient. Le monde n'est qu'une branloire perenne. Toutes choses y branlent sans cesse: la terre, les rochers du Caucase, les pyramides d'Aegypte, et du branle public et du leur. La constance mesme n'est autre chose qu'un branle plus languissant. Je ne puis assurer mon object; il va trouble et chancelant, d'une yvresse naturelle. Je le prens en ce point, comme il est, en l'instant que je m'amuse à luy: je ne peinds pas l'estre, je peinds le passage; non un passage d'aage en autre, ou, comme dict le peuple, de sept en sept ans, mais de jour en jour, de minute en minute. Il faut accomoder mon histoire à l'heure; je pourray tantost changer, non de fortune seulement, mais aussi d'intention. C'est un contrerolle de divers et muables accidens, et d'imaginations irresolues, et, quand il y eschet, contraires; soit que je soys autre moy-mesmes, soit que je saisisse les subjects par autres circonstances et considérations. Tant y a que je me contredis bien à l'adventure, mais la verité, comme disoit Demades, je ne la contredis point. Si mon ame pouvoit prendre pied, je ne m'essaierois pas, je me resoudrois; elle est tousjours en apprentissage et en espreuve.

Je propose une vie basse et sans lustre: c'est tout un; on attache aussi bien toute la philosophie morale à une vie populaire et privée, que à une vie de plus riche estoffe: chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition. Les auteurs se communiquent au peuple par quelque marque particuliere et estrangiere; moy le premier par mon estre universel, comme Michel de Montaigne, non comme grammairien, ou poete, ou

jurisconsulte. Si le monde se plaint de quoy je parle trop de moy, je me plains de quoy il ne pense seulement pas à say. Mais est-ce raison que, si particulier en usage, je pretende me rendre public en cognoissance? est-il aussi raison que je produise au monde, où la façon et l'art ont tant de credit et de commandement, des effets de nature et crus et simples, et d'une nature encore bien foiblette? est-ce pas faire une muraille sans pierre, ou chose semblable, que de bastir des livres sans science et sans art? Les fantasies de la musique sont conduictes par art, les miennes par sort. Au moins j'ay cecy selon la discipline, que jamais homme ne traicta subject qu'il entendist ne congneust mieux que je fay celuy que j'ay entrepris, et qu'en celuy-là je suis le plus sçavant homme qui vive; secondement, que jamais aucun ne penetra en sa matiere plus avant, ni en esplucha plus particulierement les membres et suites, et n'arriva plus exactement et plus plainement à la fin qu'il s'estoit proposé à sa besoingne. Pour la parfaire, je n'ay besoing d'y apporter que la fidelité: celle-là y est, la plus sincere et pure qui se trouve. Je dis vrai, non pas tout mon saoul, mais autant que je l'ose dire; et l'ose un peu plus en vieillissant; car il semble que la coustume concede à cet aage plus de liberté de bavasser et d'indiscretion à parler de soy. Il ne peut advenir icy, ce que je veoy advenir souvent, que l'artizan et sa besoingne se contrarient... Un personnage sçavant n'est pas sçavant partout; mais le suffisant est partout suffisant, et à ignorer mesme; icy, nous allons conformément, et tout d'un train, mon livre et moy. Ailleurs, on peut recommander et accuser l'ouvrage, à part de l'ouvrier; icy, non; qui touche l'un, touche l'autre.

*

Os outros formam o homem, eu relato ao seu respeito e represento um em particular, bastante mal formado; e se tivesse de formá-lo de novo, fá-lo-ia, em verdade, bem diferente do que é. Mas hoje já está feito. Ora, os traços da minha pintura não deixam de ser fiéis, embora mudem e se diversifiquem. O mundo não é senão uma perene vacilação. Tôdas as coisas vacilam nêle sem cessar: a terra, os rochedos do Cáucaso, as pirâmides do Egipto, tanto pela vacilação geral quanto pela sua própria vacilação. A mesma constância não é outra coisa senão uma vacilação mais lenta. Não posso fixar o meu objeto; êle vai, confuso e titubeante, com uma ebriedade natural. Pego-o em qualquer lugar, como está, no instante a passagem de uma idade a outra, ou, como diz o povo, de sete em sete anos, mas dia a dia, minuto a minuto. Devo acomodar a minha história à hora; eu mesmo poderia mudar um outro tanto, não só de fortuna, mas também de intenção. É um relatório de acidentes diversos e mutáveis, de imagens indefinidas e, às vezes, contrárias, quer porque eu mesmo não seja sempre o mesmo, quer porque apreenda os objetos em outras circunstâncias ou sob outras considerações. É certo que me contradigo uma vez ou outra, mas na verdade, como dizia Demades, nunca contradigo. Se a minha alma pudesse ganhar pé, eu não faria experiências comigo; resolver-me-ia; mas ela está sempre em aprendizagem e sendo posta à prova.

Descrevo uma vida baixa e sem lustre: dá na mesma; é possível achar tôda a filosofia moral numa vida popular e privada tanto quanto numa vida feita de matéria mais rica: cada homem leva em si a forma inteira da humana condição. Os autores comunicam-se com o povo através de uma qualidade particular e rara; eu sou o primeiro a fazê-lo, através de meu ser universal como Michel de Montaigne, não como gramático, ou poeta, ou jurisconsulto. Se o mundo se queixa de que falo demais sobre mim mesmo, queixo-me de que êle nem pensa em si próprio. Mas justifica-se que, sendo eu praticamente tão limitado, pretenda tornar-me público em conhecimento? Outrossim, justifica-se que eu apresente ao mundo, onde a forma e a arte têm tanto crédito e poder, processos crus e simples da minha natureza, que é, ainda por cima, uma natureza bastante franzina? Não é como fazer muros sem pedras, ou coisa semelhante quando se constroem livros sem ciência e sem arte? As fantasias da música são conduzidas pela arte, as minhas pelo acaso. Pelo menos, tenho o seguinte, que respeita a disciplina (científica): que jamais ninguém tratou de um assunto do qual entendesse ou o qual conhecesse melhor do que faço com êste que empreendi, pois neste ponto sou o homem mais sapiente que existe; segundo, que jamais ninguém penetrou no seu assunto tão profundamente, nem destrinchou mais os seus membros e articulações, nem chegou mais exata e plenamente ao fim que tinha proposto à sua obra. Para atingir isto, não tenho necessidade de contribuir com nada além da fidelidade, e esta está aqui, a mais sincera e pura que se possa encontrar. Digo a verdade, não tão abertamente quanto desejo, mas até o ponto ao qual posso me atrever a chegar; e atrevo-me mais à medida que envelheço, pois parece que o costume concede a esta idade maior liberdade de tagarelar e de ser indiscreto ao falar de si. Aqui não pode acontecer o que vejo acontecer tantas vezes, que o artesão e a obra se contradizem... Uma pessoa sábia não é sábia em tudo; mas o suficiente é sempre suficiente, também na ignorância. Aqui andamos conformes, e ao mesmo passo, meu livro e eu. Alhures pode-se recomendar ou acusar a obra, independentemente do autor; aqui, não; quem toca um, toca a outra.

*

Êste é o começo do segundo capítulo do terceiro livro dos *Essais* de Montaigne; na edição de Villey (Paris, Alcan, 1930), à qual referir-se-ão também as indicações de páginas que fizemos para as futuras citações, aparece no terceiro tomo, à página 39. É uma das numerosas passagens, nas quais Montaigne fala do objeto dos seus ensaios, da sua intenção de representar a si próprio. Em primeiro lugar, ressalta o caráter vacilante e mutável do seu objeto; depois descreve o processo que emprega para o tratamento de um objeto assim vacilante; finalmente ventila a questão da utilidade da sua emprêsa. A linha de pensamento do primeiro parágrafo pode ser cômodamente enquadrada num silogismo: descrevo a mim mesmo; sou um ser que muda constantemente; logo, também a descrição deve adaptar-se a isto e mudar constantemente. Tentaremos analisar como cada um dos membros é expresso no texto.

"Descrevo a mim mesmo." Montaigne não diz isto de forma imediata. Apresenta-o, pelo contraste com "outros", de forma

mais enérgica e, como se verá a seguir, mais rica em nuances do que teria podido acontecer pelo enunciado direto. *Les autres forment l'homme, moy . . .*: aqui resulta que o contraste é duplo. Os outros formam, eu relato (cf., mais adiante, *je n'enseigne pas, je raconte*); os outros formam "o homem", eu relato "um homem". Isto dá dois graus de contraste: *forme-recite, l'homme-un particulier*. Este *particulier* é êle próprio; mas também isto êle não diz imediatamente, mas o parafraseia com a sua modéstia irônica e carregada de segundas intenções, e até um pouquinho presumida. A paráfrase é trimembre, e o seu segundo membro está composto de oração principal e secundária: *bien mal formé; si j'avoy . . ., je ferois . . .; meshuy c'est fait*. A premissa maior do silogismo contém, portanto, na sua redação, pelo menos três grupos de pensamentos que, com os seus diversos movimentos, justa e contrapostos, a constroem e comentam: 1º) os outros formam, eu relato; 2º) os outros formam o homem, eu relato acêrca de um homem; 3º) êste homem (eu), "infelizmente" já está *formé*. Tudo isto está resumido num único movimento rítmico, sem a mínima possibilidade de confusão; e é feito quase totalmente sem parênteses sintáticos, sem conjunções nem ligações semelhantes às conjunções; a mera coerência, o laço espiritual, tecido com a unidade de sentido e com o ritmo da frase, é suficiente. Para melhor esclarecer o dito, acrescentarei aqui alguns parênteses: (*Tandis que*) *les autres forment l'homme, je le recite; (encore faut-il ajouter que) je represente un particulier; (ce particulier, c'est moi-même qui suis, je le sais,)* *bien mal formé; (soyez surs que) si j'avais à le façonner de nouveau, je le ferais vraiment bien autre qu'il n'est. (Mais, malheureusement) meshuy c'est fait*. Naturalmente, aquilo que acrescento só tem valor aproximado; os matices que Montaigne exprime, omitindo-os, não são totalmente apreensíveis.

A premissa menor do silogismo (sou um ser que se modifica constantemente) Montaigne não a exprime imediatamente; suspende a continuação lógica e apresenta, em primeiro lugar, a conclusão como surpreendente asseveração: *Or les traits de ma peinture ne fourvoyent pas, quoy qu'ils se changent et diversifient*. A palavra *Or* indica que a continuidade foi interrompida e que se começa de novo; mitiga, simultaneamente, o súbito e o surpreendente da afirmação; a palavra *quoique*, posta aqui com fôrça, como parêntese sintático, salienta enérgicamente o problema.

Só agora segue a premissa menor, e também não imediatamente, mas como conclusão de um silogismo subordinado, que diz assim: o mundo modifica-se constantemente; eu sou uma parte do mundo, logo modifico-me constantemente. A premissa maior é provista de exemplos e a espécie de modificação do mundo é analisada como sendo dupla: cada coisa experimenta a modificação geral e, ainda, a sua modificação própria; logo, segue-se um movimento polivocal, introduzido pela afirmação

paradoxal acêrca da constância, que também seria uma forma de vacilação mais lenta. No mencionado movimento polivocal, que preenche todo o resto do parágrafo, ressoa a premissa menor do segundo silogismo, como coisa evidente de forma muito fraca. Os dois temas que se entrelaçam são premissa menor e conclusão do pensamento principal: sou um ser que se modifica constantemente, logo devo também adaptar a representação a êste fato. Aqui Montaigne está no ponto central do seu campo mais próprio, o jôgo entre eu e eu, entre Montaigne escritor e Montaigne objeto; brotam as locuções carregadas de sentido e de musicalidade, referindo-se ora a um, ora ao outro, ora aos dois; tem-se a possibilidade de escolher qual pode ser considerada a mais aguda, a mais peculiar ou a mais verdadeira e, portanto, qual é a mais admirável; aquela acêrca da embriaguez natural, aquela acêrca da pintura da mudança, aquela acêrca da modificação externa (*fortune*) e interna (*intention*), a citação de Demades, o contraste entre *s'essayer e se résoudre*, por um lado, e a bela imagem *si mon âme pouvait prendre pied*, pelo outro; para cada uma delas, assim como para o conjunto, vale o que Horácio disse da obra absolutamente perfeita: *decies repetita placebit*.

Espero que não se considere a dissolução do parágrafo em silogismos como demasiado pedante. Ela mostra que a construção do pensamento, neste trecho vivaz e tão rico em movimentos que surgem inopinadamente, é rigorosa e lógica, que a grande quantidade de movimentos completivos, distributivos, aprofundantes e, em parte, até concessivamente recíprocos, serve para apresentar o pensamento, por assim dizer, na sua eficácia prática; outrossim, que a ordem está repetidas vêzes rompida, que membros isolados são antecipados e outros são totalmente deixados de lado, para que o leitor os complete. O leitor tem de colaborar; é arrastado para dentro da movimentação do pensamento, mas a todo instante espera-se dêle que se surpreenda, investigue e complete. Deve adivinhar quem são *les autres*; e também, quem é o *particulier*; a oração com *or* parece levá-lo para muito longe, e só depois de um certo tempo pode reconhecer paulatinamente para onde ela vai; depois, como é evidente, o essencial lhe é oferecido em uma rica plenitude de formulações, que arrastam consigo a sua fôrça imaginativa; mas ainda assim, sempre de tal forma, que deve permanecer ativo, pois cada uma das formulações é tão peculiar, que pede para ser elaborada; nenhuma encaixa num esquema pronto de pensamento ou de discurso.

Embora o conteúdo do texto seja lógico quanto à formulação dos pensamentos, e o seja até severamente, embora se trate de um trabalho mental rigoroso, aprofundando singularmente o problema da autocontemplação, a vivacidade da vontade de expressão é tão forte, que o estilo quebra a moldura de um tratado teórico. Presumo que todos os que lêem Montaigne em profundidade, têm a mesma experiência que eu tive:

depois de tê-lo lido durante um certo tempo e de ter adquirido uma certa familiaridade com a sua maneira de escrever, parecia-me ouvi-lo falar e ver os seus gestos. Esta é uma experiência que raramente se tem com escritores teóricos mais antigos; e com a intensidade do caso de Montaigne, certamente com nenhum. Omite freqüentemente as conjunções e as outras ligações sintáticas, mas as sugere; passa por cima de membros do pensamento, mas suplanta o faltante com uma espécie de contacto que se estabelece involuntariamente entre os membros, não unidos rigorosamente pela lógica; entre as orações "*la constance mesme n'est autre chose...*" e "*je ne puis assurer mon object...*" falta evidentemente um membro, que deveria dizer que eu, objeto da minha observação, como parte do mundo, estou também sujeito à dupla mudança; Montaigne diz isto mais tarde por extenso; mas já aqui criou a atmosfera que estabelece provisoriamente o contacto, deixando, todavia, o leitor numa tensão ativa. Às vezes repete pensamentos que são importantes para êle, muitas vezes em formulações sempre novas, elaborando cada vez um novo ponto de vista, uma nova particularidade, uma nova imagem, de tal forma que o pensamento irradia em tôdas as direções. Tudo isto são peculiaridades que estamos muito mais habituados a encontrar na conversação (é claro que somente com pessoas especialmente ricas em pensamentos e expressividade) do que num escrito impresso de conteúdo teórico; pareceria que, para a obtenção de um tal efeito, seriam indispensáveis o nível do tom, os gestos e o aquecimento mútuo que uma conversação agradável traz consigo. Mas Montaigne, que está sozinho mesmo, encontra no seu pensamento bastante vida e, por assim dizer, calor corpóreo suficiente como para escrever como se estivesse falando.

Isto está em relação com a maneira segundo a qual êle está empenhado em apreender o seu objeto, isto é, a si próprio, a maneira que descreve, justamente, no nosso trecho. Trata-se de uma constante audição das vozes mutantes que ressoam dentro dêle, e vacila, no seu nível, entre a ironia com segundas intenções, um pouquinho presumida, e uma seriedade muito enérgica, que avança até o fundo da existência. Dentro da ironia que apresenta, misturam-se, por sua vez, vários motivos: uma aversão extremamente sincera de considerar o homem com tragicidade (o homem é "*un subject merveilleusement vain, divers et ondoyant*," 1, 1, p. 10; "*autant ridicule que risible*", 1, 50, p. 582, "*le badin de la farce*", 3, 9, p. 434); um leve tom de orgulhoso desdém de um grande senhor perante as atividades de escritor ("*si j'étais faiseur de livres*", 1, 20, p. 162 e outra vez em 2, 37, p. 902); e, finalmente, e isto é o principal, uma tendência a menoscabar a sua própria espécie de observação. Chama o seu livro "*ce fagotage de tant de diverses pièces*" (2, 37, p. 850), "*cette fricassée que je barbouille icy*" (3, 13, p. 590), e uma vez compara-o até com a digestão de

um senhor de idade: "*ce sont icy ... des excremens d'un vieil esprit, dur tantost, tantost lasche, et toujours indigeste*" (3,9, p. 324). Não se cansa de salientar o caráter simples, privado, natural e imediato da sua maneira de escrever, e o faz de tal forma que pareceria que devesse se desculpar por sua causa, e não sempre a ironia de tal modéstia desvenda-se tão completamente e com tanta nitidez quanto no segundo parágrafo do nosso texto, que analisaremos mais adiante. Baste o dito, provisoriamente, quanto à ironia. Trata-se de um tempêro do seu estilo, extremamente encantador e, também, extremamente adequado ao objeto, mas não nos deixemos emaranhar demais por êle. Montaigne fala séria e enfaticamente quando diz que a sua representação, por mais cheia de mudanças e múltipla que seja, nunca erra caminho, e que, por vêzes, pode se contradizer a si próprio, mas nunca à verdade. Nestas palavras fala uma concepção do homem de caráter muito realista, originada na experiência e, sobretudo, na experiência de si próprio: precisamente, a que diz que o homem é um ente vacilante, sujeito às mudanças do mundo, do destino e dos seus próprios movimentos interiores; de tal forma, o modo de trabalhar de Montaigne, aparentemente tão volúvel, não dirigido por plano nenhum, que segue elásticamente as mudanças do seu ser, é, no fundo, um método rigorosamente experimental, o único que se adequa a tal objeto. Quem quiser descrever com exatidão e objetividade um objeto que se modifica constantemente, deve acompanhar exata e objetivamente as mudanças do mesmo; deve descrever o objeto a partir do maior número possível de experiências, da forma como êle foi visto em cada caso, e pode desta forma ter a esperança de poder determinar o âmbito das possíveis modificações, obtendo, assim, finalmente, uma imagem de conjunto. Êste é um método rigoroso, que pode ser considerado científico até no sentido moderno do termo, e é justamente êste que Montaigne procura seguir. Êle, provavelmente, teria resistido ao termo "método", demasiado cientificamente pretensioso, mas é um método, e dois críticos modernos, Villey (*Les sources et l'évolution des Essais de Montaigne*, 2e, éd., Paris 1933, II, 321) e Lanson (*Les Essais de Montaigne*, Paris, s.d., 265), empregaram esta palavra com referência à sua atividade, ainda que não tivessem feito exatamente no sentido aqui considerado, Montaigne descreveu pormenorizadamente o método; afora o nosso texto, há ainda outros que são dignos de nota. O nosso parágrafo mostra muito claramente que êle se vê obrigado a usar o seu processo, e por que é assim: justamente, para poder se adaptar aos seus objetos; mais tarde explica o sentido do título *Essais*, que acertadamente, mas, é claro, de forma não muito bonita, seria reproduzível assim: "Ensaio consigo mesmo" ou "Auto-ensaio". Outra passagem (2, 37, p. 850) salienta o conceito de desenvolvimento entendido pelo seu processo, com uma conclusão extremamente característica de Montaigne, que, de forma alguma, é somente irônico: *Je veux représenter le*

progrez de mes humeurs, et qu'on voye chaque piece en sa naissance. Je prendrois plaisir d'auoir commencé plus tost, et à recognoistre le train de mes mutations . . . Je me suis enuielly de sept ou huict ans depuis que je commençay. Ce n'a pas esté sans quelque nouvel acquist. J'y ay pratiqué la colique, par la liberalité des ans: leur commerce et longue conversation ne se passe aysément sans quelque tel fruit . . .¹ Uma passagem ainda mais importante (2, 6, p. 93/4) diz sem qualquer ironia, com a ênfase tranqüila, porém vivaz, que se constitui no limite superior do estilo de Montaigne — êle nunca eleva o tom acima disso —, quão elevada é a opinião que faz da sua empresa: *C'est une espineuse entreprinse, et plus qu'il ne semble, de suyre une allure si vagabonde que celle de nostre esprit; de penetrer dans les profondeurs opaques de ses replis internes; de choisir et arrester tant de menus airs de ses agitations; et est un amusement nouveau et extraordinaire qui nous retire des occupations communes du monde, ouy, et des plus recommandées. Il y a plusieurs années que je n'ay que moy pour visée à mes pensées, que je ne contrerolle et estudie que moy; et si j'estudie autre chose, c'est pour soudain le coucher sur moy, ou en moy . . .*² Estas frases são importantes também porque demarcam os limites da sua empresa, porque não somente dizem o que quer fazer, mas também o que não quer fazer, isto é, estudar o mundo exterior; êste interessa-o tão somente como cenário e motivação para os seus próprios movimentos interiores. Aqui chegamos a uma outra forma da sua ironia enganadora e cheia de segundas intenções: à freqüente protestaço do seu desconhecimento e da sua falta de responsabilidade com respeito a tudo o que toca ao mundo exterior, o qual designa, de preferéncia com a palavra "les choses": *A peine respondroys-je à autruy de mes discours qui ne m'en responds pas à moy . . . ce sont icy mes fantasies par lesquelles je ne tasche point à donner à connoistre les choses, mais moy . . .* (2, 10, p. 152). As "coisas" são para êle somente meios para a autoprovação; só servem à *essayer ses facultés naturelles* (*ibid.*), e não se sente no dever de assumir qualquer posição responsável diante delas. Também isto é dito da melhor forma com as suas próprias palavras: *De cent membres et visages qu'a chaque chose, j'en prens un . . . J'y donne une pointe, non pas le plus largement, mais le plus profondément que je sçay . . . sans dessein, sans promesse, je ne suis pas*

1 Quero representar o progresso dos meus humores, e que se veja cada peça em seu nascedouro. Teria tido prazer em começar mais cedo e em reconhecer a marcha das minhas mutaçoões . . . Envelheci sete ou oito anos desde que comecei. Isto não ocorreu sem alguma nova aquisição. Pratiquei a cólica, pela liberalidade dos anos: o seu comércio e longa conversação não se passam facilmente sem algum fruto semelhante . . .

2 É uma tarefa espinhosa, mais ainda do que parece, esta de seguir um pasto tão vagabundo quanto o de nosso espírito; de penetrar nas profundezas opacas das suas sinuosidades internas; de escolher e deter tantos pequenos sopros das suas agitaçoões; e é um divertimento nôvo e extraordinário, que nos retira das ocupaçoões comuns do mundo, sim, e das mais recomendáveis. Faz já vários anos que não tenho senão a mim como alvo dos meus pensamentos, que não relato nem estudo senão a mim; e se estudo outra coisa, é para abrigá-la logo sob mim, ou em mim . . .

*tenu d'en faire bon, ny de m'y tenir moy mesme, sans varier quand il me plaist, et me rendre au doute et à l'incertitude, et à ma maistresse forme qui est l'ignorance . . .*³ (1, 50, p. 578). Aqui já se vê, com tôda nitidez, o que pretende com esta ignorância; atrás da auto-ironia e da modéstia, esconde-se uma atitude muito definida, dirigida para a sua intenção principal, que mantém com a sua peculiar tenacidade, entre amável e elástica. Aliás, revela-nos ainda mais exatamente o que esta ignorância, sua *maistresse forme*, significa para êle. Pois conhece uma *ignorance forte et genereuse* (3, 11, p. 493), que aprecia mais do que qualquer saber objetivo, e para cuja aquisição é necessária maior sabedoria do que para a aquisição da ciência. Ela não é somente um meio de lhe livrar o caminho para o conhecimento acêrca do qual êle faz questão, o conhecimento de si mesmo, mas é até mesmo um caminho imediato para alcançar aquilo que é a meta final da sua pesquisa, isto é, viver corretamente: *le grand et glorieux chef d'œuvre de l'homme, c'est vivre à propos* (3, 13, p. 651); e há dentro dêste homem vivaz uma tal entrega à natureza e ao destino, que lhe parece inútil querer conhecer mais acêrca dêles do que aquilo que nos deixam sentir de si: *Le plus simplement se commettre à nature, c'est s'y commettre le plus sagement. Oh! que c'est un doux et mol chevet, et sain, que l'ignorance et l'incuriosité, à reposer une teste bien faicte!* (3, 13, p. 580); e pouco antes, diz: *. . . je me laisse ignoramment et negligemment aller à la loy generale du monde; je la sçauray assez quand je la sentiray . . .*

A ignorância e a indiferença premeditadas perante as "coisas" pertencem ao seu método; nelas êle só se procura a si próprio. Em inumeráveis experiências, realizadas em instantes quaisquer, examina êste seu objeto, ilumina-o de todos os lados, e como que o circunscreve; o resultado não é, porém, um monte de instantâneos sem referência entre si, mas é a unidade de uma pessoa, apreendida espontâneamente, composta da multiplicidade das observaçoões. No fim, tudo vai dar realmente na unidade e na verdade; finalmente, ainda é o ser o que aparece, enquanto representa a mudança. Estar à caça de si mesmo, com um tal método, isto já é um caminho para a posse de si mesmo: *l'entreprise se sent de la qualité de la chose qu'elle regarde; car c'est une bonne portion de l'effect, et consubstantielle*⁴ (1, 20, p. 148). Montaigne conserva, em cada instante da mudança, o conjunto da sua pessoa, e sabe disto: *Il n'est personne, s'il s'escoute, qui ne descouvre en soy une forme sienne, une forme maistresse*⁵ (3, 2, p. 52); ou, num outro trecho:

3 Dos cem membros e rostos que tem cada coisa, pego uma . . . Dou uma laçada, não o mais largamente, mas o mais profundamente que sei . . . sem desígnio, sem promessa, não sou obrigado a cumpri-la, nem eu próprio me obrigo a isso, sem variar quando bem entender, é entregar-me à dúvida e à incerteza, e à minha forma dominante, que é a ignorância . . .

4 O empreendimento se ressent da qualidade da coisa que visa; pois constitui uma boa parte do efeito, e consubstancial.

5 Não há ninguém que, se se escutar a si próprio, não descubra em si uma forma sua, uma forma dominante.

*les plus fermes imaginations que j'aye, et generalles, sont celles qui par maniere de dire, nasquirent avec moy; elles sont naturelles et toutes miennes*⁶ (2, 17, p. 652/3). É claro que esta *forme sienne* não pode ser descrita com algumas palavras precisas; é demasiado múltipla e real, para caber toda numa definição. Todavia, também para Montaigne, a verdade é *uma*, por mais múltiplas que sejam as suas aparências; talvez êle se contradiga a si mesmo, mas não à verdade.

Ao método de Montaigne também pertence a forma peculiar dos *Essais*. Não são uma autobiografia, nem constituem um diário. Nenhum plano artístico lhes serve de base, e também não seguem uma ordem cronológica. Seguem o acaso — *les fantasies de la musique sont conduictes par art, les miennes par sort*. Considerando-se tudo com rigor, são as próprias coisas as que o guiam — êle se movimenta entre as coisas, vive nelas, pode sempre ser encontrado nelas, pois encontra-se, com olhos muito abertos e espírito sempre pronto a receber impressões, em meio ao mundo; só que êle não segue o seu decurso no tempo, e também não segue um método que tenha por fim o conhecimento de uma coisa ou de um grupo de coisas determinadas, mas segue o seu próprio ritmo interno, o qual, embora seja movimentado e alimentado sempre de novo pelas coisas, não se ata a elas, mas pula livremente de uma para outra. Prefere *une alleure poetique, à sauts et à gambades* (3, 9, p. 421). Villey demonstrou (*Les Sources* etc., II, p. 3 ss.) que a forma dos *Essais* tem a sua origem nas coleções de exemplos, citações e provérbios, uma espécie de escritos que já era muito apreciada na tardia Antiguidade e na Idade Média, e que, no século XVI, serviu para a difusão do gênero humanista. Montaigne começou desta forma; o seu livro era, originalmente, uma coleção dos frutos das suas leituras acompanhadas de observações. Esta moldura foi logo rompida; as observações acompanhantes preponderaram, e como tema ou motivo serviu não somente o lido, mas também o vivido; quer o que êle próprio tinha vivido, quer o que ouvia de outros ou o que acontecia ao seu redor. Mas o princípio de se sujeitar às coisas concretas, ao acontecido, êsse êle nunca abandonou, assim como também não abandonou a sua liberdade de não se atar a um método de pesquisa objetiva ou ao decurso dos acontecimentos no tempo; das coisas, pega a vivacidade, que o preserva de fazer psicologia abstrata ou prospecção em si mesmo carente de substância; mas cuida-se muito para não se submeter à lei de qualquer coisa, para não atordoar e para, finalmente, não perder o ritmo do movimento interno próprio. Louva muito o processo, especialmente no nono ensaio do terceiro livro, do qual acabamos de transcrever algumas palavras, e apela a Platão e a outros autores antigos como modelos. A referência a alguns diálogos de

6 As imaginações mais firmes que tenho, e as mais gerais, são as que, por assim dizer, nasceram comigo; são naturais e totalmente minhas.

Platão, cuja construção é aparentemente frouxa, e cujo tema não é abstratamente desprendido, mas parece estar acomodado na espécie e na situação humanas dos interlocutores, não parece totalmente injustificada; mas também não parece ser totalmente acertada. Montaigne é algo novo; o tempêro do elemento pessoal e, precisamente, de uma única pessoa, apresenta-se mais penetrantemente, e a forma de expressão é ainda mais espontânea e próxima da linguagem falada quotidianamente, embora aqui não se trate de diálogos. Também a descrição do estilo socrático, em outro trecho do 12º ensaio, que citamos no nosso capítulo sobre Rabelais, mostra um Sócrates com um colorido fortemente montaignês. Partindo tão fortemente do querer da própria existência concreta, tão suculenta, corpórea e espontaneamente, nenhum filósofo antigo escreveu, nem Platão quando representa Sócrates falando. No fundo, Montaigne também sabe disso. Num trecho, no qual se defende do louvor da sua linguagem, remetendo o leitor somente ao sentido e ao objeto (1, 40, p. 483), acrescenta: *Si suis je trompé, si gueres d'autres donnent plus à prendre en la matiere; et comment que ce soit, mal ou bien, si nul escrivain l'a semée ny gueres plus materielle, ny au moins plus drue en son papier*⁷.

A segunda parte do texto transcrito no início ventila a questão, se o seu empreendimento é justificado ou útil; a pergunta que, como se sabe, Pascal respondeu negativamente, com tanta energia, (*le sot projet qu'il a de se peindre!*). Novamente, a sua ordenação e expressão estão plenas de modéstia irônica e com segundas intenções. Parece que êle próprio não se atreve a responder a pergunta com um *sim* claro; é como se preferisse pedir desculpas e apresentar circunstâncias atenuantes. A aparência engana; êle já decidiu a questão na primeira oração, muito antes de colocá-la propriamente; e aquilo que, mais tarde, quase soa como uma desculpa (*au moins j'ay...*), metamorfoseia-se abruptamente numa auto-afirmação tão firme, fundamental e que ousa tão conscientemente ser como é, que não mais se pode falar em modéstia ou em desculpa. A seqüência segundo a qual Montaigne apresenta os seus pensamentos é a seguinte:

1º) Descrevo uma vida baixa e sem lustre; mas isto não importa; também na mais baixa das vidas está o todo da humanidade.

2º) Não descrevo, como os outros, uma ciência especializada ou uma aptidão especial que eu tenha adquirido; sou o primeiro a apresentar-me a mim mesmo, Montaigne, em toda a minha pessoa.

3º) Quando me lançam no rosto o fato de eu falar demasiado a respeito de mim mesmo, respondo com o reproche: vós nem pensais em vós mesmos.

7 Se estou enganado, se nenhum outro oferece mais possibilidades dentro da matéria; e como quer que seja, mal ou bem, se nenhum escritor a semeou nem mais material, nem pelo menos mais rija em seu papel.

4º) Só agora formula a questão: não é acintoso o querer tornar de conhecimento público e geral um caso individual tão limitado? É razoável apresentar a um mundo que só sabe apreciar a forma e a arte um produto natural tão pouco elaborado e tão singelo, ainda por cima, um produto tão insignificante?

5º) Em lugar de uma resposta, seguem só "circunstâncias atenuantes": a) ninguém jamais foi tão perito no seu assunto como eu no meu; b) ninguém jamais aprofundou tanto o seu assunto nem o perseguiu tanto em tôdas as suas articulações e ramificações; ninguém jamais levou a cabo tão exata e completamente a sua intenção.

6º) Para conseguir isto, nada preciso além da sinceridade sem rebuços, e esta não me falta. As convenções tolhem-me um pouco; bem que gostaria de ir um pouco além; mas, desde que estou envelhecendo, permito-me neste sentido alguma liberdade, que é mais facilmente perdoável a um homem velho.

7º) A mim não pode acontecer o que acontece a mais de um especialista: que o homem e a obra não estejam em concordância; que se admire a obra, mas que se considere o autor, no trato, bastante medíocre, ou vice-versa. Um homem sábio não é sábio em tudo; mas um homem inteiro é inteiro em tudo, também naquilo que ignora. Meu livro e eu somos uma coisa em comum; quem falar de um, falará simultaneamente do outro.

Esta combinação mostra como é rica em planos secundários a sua modéstia; mostra-o quase mais claramente do que o original, justamente porque, desconexa e seca, não possui a fluente amabilidade da expressão. Mas também o original é suficientemente decidido; o contraste "eu — os outros", a malícia contra os peritos, e, sobretudo, os motivos "sou o primeiro a" e "ninguém jamais" não podem passar despercebidos e sobressaem com maior rigor a cada leitura renovada. Tentaremos, agora, tratar pormenorizadamente de cada um dos sete pensamentos acima enumerados; isto, evidentemente, constitui um meio de informação um tanto pobre, já pelo fato de êles dificilmente poderem ser mantidos separados entre si e entrelaçarem-se continuamente; não obstante, é necessário fazê-lo, se se quiser tentar tirar do texto tudo o que êle contém.

A protestação de que descreve uma vida baixa e sem brilho é muito exagerada; Montaigne foi um grande senhor, respeitado e influente, e só dependeu dêle o fato de ter aproveitado só mesurada e renitentemente a sua posição para fins políticos. Mas esta modesta exageração, que repete freqüentemente, serve-lhe para salientar com maior plasticidade o pensamento principal: um destino humano qualquer, *une vie populaire et privée*, basta-lhe para o seu fim. *La vie de Cesar*, diz Montaigne em outro lugar (3, 13, p. 580), *n'a point plus d'exemple que la nostre pour nous: et emperiere et populaire, c'est tousjours une vie que tous accidens humains regardent. Escoutons y seulement ...* E depois vem a famosa frase acêrca da *humaine condition*, que qual-

quer homem torna realidade. Evidentemente, com esta frase já respondeu a pergunta acêrca do sentido e da utilidade da sua empreza; se cada homem oferece motivo e matéria suficiente para a representação de tôda a filosofia moral, então a exata e sincera auto-investigação de qualquer homem justifica-se de per si; e é até possível dar um passo além: ela é até necessária, pois é o único caminho que, segundo Montaigne, pode ser percorrido pela ciência do homem enquanto ser moral. O método do escutar (*escoutons y*) só pode ser aplicado com alguma exatidão à própria pessoa; trata-se, em verdade, do método de auscultar-se-a-si-próprio, da observação dos movimentos internos próprios. Não é possível examinar tão exatamente outra pessoa: *Il n'y a que vous qui sçache que vous estes lasche et cruel ou loyal et devotieux; les autres ne vous voyent point, ils vous devinent par conjectures incertaines ...*⁸ (3, 2, p. 45/6). E a vida própria, cujos movimentos é necessário auscultar, é sempre uma vida qualquer; pois cada vida não é senão uma entre milhões de variantes das possibilidades humanas de vida em geral. A base obrigatória do método de Montaigne é a vida própria qualquer.

E esta vida própria qualquer deve ser tomada como um todo. Isto é o que acima designamos como a segunda parte da sua declaração. Esta exigência é evidente; tôda especialização falseia o quadro moral; só nos apresenta em um dos nossos papéis; deixa conscientemente no escuro amplas regiões da nossa vida e do nosso destino. A partir de um livro de gramática grega ou de direito público não é possível conhecer a existência própria do autor, ou só em alguns poucos casos, onde o seu temperamento é tão forte e peculiar que surge involuntariamente em tôda e qualquer uma das suas manifestações vitais. A situação social e econômica de Montaigne facilitou-lhe o formar-se e conservar-se por inteiro; o seu tempo, que ainda não tinha estabelecido totalmente, para as camadas mais altas da sociedade, os seus deveres, a técnica e o *ethos* do trabalho especializado, mas, muito pelo contrário, esforçava-se, sob a impressão da antiga civilização oligárquica na procura de uma formação o mais ampla e humana possível, vinha ao encontro das suas necessidades. Contudo, nenhum dos seus contemporâneos por nós conhecidos levou a coisa tão longe quanto êle. Comparados a êle, todos são especialistas: teólogos, filólogos, filósofos, estadistas, médicos, poetas, artistas; todos se apresentam ao mundo *par quelque marque particuliere et estrangiere*. Também Montaigne foi, ocasionalmente, quando as circunstâncias o obrigavam a tanto, jurista, soldado, político; durante uma série de anos foi *maire* de Bordéus. Mas êle próprio não se entregava a êstes negócios; só se emprestava, por tempo determinado e até nova ordem, e prometia àqueles que lhe vinham a negócios, *de les prendre en main, non pas au poulmon et au foye* (3, 10, p.

⁸ Não há senão vós que saibais se sois covarde e cruel ou leal e devotado; os outros não vos vêem, adivinham-vos por conjecturas incertas ...

438). O método de fazer da vida própria qualquer, como um todo, o ponto de partida para a filosofia moral, para a pesquisa de *humaine condition*, está em acentuado contraste com todos aqueles métodos que investigam um grande número de seres humanos segundo um plano determinado, à procura, por exemplo, da posse ou da falta de determinadas qualidades, ou para verificar o seu comportamento em determinadas situações; todos estes processos parecem a Montaigne abstrações escolares e vazias; êle não reconhece o homem, isto é, a si mesmo, nêles, pois disfarçam-no, simplificam-no e sistematizam-no de tal forma que a sua realidade se perde. Montaigne limita-se à exata pesquisa e descrição de um só exemplar, de si próprio, e também durante esta pesquisa está muito longe de isolar o objeto de alguma forma, de desligá-lo das situações e condições casuais nas quais se encontra, caso por caso, para assim talvez obter o seu ser próprio dito, durável e absoluto; uma tal tentativa de se obter caso parecer-lhe-ia falta de sentido, posto que, segundo em cada caso parece-lhe-ia falta de sentido, posto que, segundo a sua convicção, a essência se perde imediatamente, logo que é desligada da casualidade respectiva. Justamente por isso, Montaigne deve renunciar a uma definição última de si mesmo ou do homem, pois esta, necessariamente, precisaria ser abstrata; deve limitar-se a se experimentar a si próprio sempre de novo, e a desistir do *se résoudre*. Mas êle é um daqueles homens para quem tal desistência não é difícil; pois está convencido que o todo do conhecimento se furta à expressão. Outrossim, o seu método, não obstante a sua aparente incoerência, é muito firme, na medida em que se limita à observação; não se dedica a espécie alguma de pesquisa das causas; quando Montaigne indica causas, trata-se de causas próximas, que são, elas próprias, acessíveis à observação. A êste respeito há uma passagem polêmica, que ainda hoje tem atualidade: *Ils laissent là les choses et s'amusement à traicter les causes: plaisans causeurs! La cognoissance des causes appartient seulement à celui qui a la conduite des choses, non à nous qui n'en avons que la souffrance, et qui en avons l'usage parfaitement plein selon notre nature, sans en penetrer l'origine et l'essence ... Ils commencent ordinairement ainsi: Comment est ce que cela se fait? Mais se fait il? faudroit il dire ...*⁹ (3, 11, p. 485) Deixamos propositalmente, em tôdas estas observações acêrca do método Montaigne, de mencionar os modernos têrmos filosóficos que se impõem, e que estão em relação de parentesco ou de oposição aos seus. O leitor entendido no assunto completá-los-á; desistimos de fazê-lo, porque as comparações não são totalmente válidas em nenhum caso, e uma explicação mais pormenorizada levar-nos-ia demasiado longe da nossa intenção principal.

⁹ Abandonam as coisas e divertem-se em tratar das causas: graciosos tagarelas! O conhecimento das causas pertence somente àquele que tem a direção das coisas, não a nós, que não temos senão o seu sofrimento, e que delas temos o hábito perfeitamente amplo, segundo nossa natureza, sem penetrar em sua origem e essência ... Começam ordinariamente assim: Como é que isso se faz? Mas, será que realmente se faz? seria preciso dizer ...

Ainda não comentamos algumas palavras que Montaigne escreveu, em relação à apresentação do seu método de representar a vida própria qualquer como um todo, como fim da investigação da *humaine condition*, numa localização sintaticamente excelente. São as palavras *moy le premier*, e elas nos colocam duas questões: Montaigne faz esta afirmação seriamente? Tem razão de fazê-la? A primeira pergunta pode ser respondida rapidamente; êle fala sério, pois repete frequentemente aquela asseveração; o tema "ninguém jamais", pouco mais adiante, no nosso texto, é somente uma variante disso, e uma outra passagem, da qual já citamos uma parte mais acima, a passagem acêrca do *amusement nouveau et extraordinaire ... de penetrer dans les profondeurs de ses replis internes*, começa da seguinte forma: *Nous n'avons nouvelles que de deux ou trois anciens qui ayent battu ce chemin; et si ne pouvons dire si c'est du tout en pareille maniere à cette-ci, n'en connoissant que leurs noms. Nul depuis ne s'est jeté sur leur trace ...*¹⁰ (2, 6, p. 93). Não há, pois, a menor dúvida de que Montaigne, apesar de toda a sua modéstia e auto-ironia, fala seriamente. Mas será que tem razão? Não temos, realmente, nenhuma obra semelhante de tempos anteriores? Ocorre-me o nome de Santo Agostinho. Montaigne não menciona as *Confissões* em parte alguma, e Villey presume (*Les Sources*, I, 75), que não as conhecesse bem. Mas é impossível que não estivesse pelo menos informado acêrca da existência e do caráter deste famoso livro. Talvez tivesse um certo receio perante esta comparação, e talvez seja uma modéstia totalmente legítima e carente de ironia aquilo que o impede de relacionar a si próprio e o seu método com o mais importante dos pais da Igreja; tem também razão ao afirmar que de maneira alguma seria *en pareille maniere*; a intenção e a atitude são muito diferentes; e contudo, no método de Montaigne, não se acha conservado nada proveniente de um autor anterior que seja tão fundamental quanto a auto-investigação coerente e franca de Santo Agostinho.

Com referência ao terceiro membro de sua elocução (o contra-reproche "vós nem pensais em vós mesmos"), pode-se observar que o conceito peculiar de Montaigne do "eu mesmo" lhe serve de fundamento tácito. Os que são interpelados de tal forma pensam muito em si mesmos, no sentido corriqueiro; demasiado, até; pensam nos seus interesses, nos seus desejos, suas preocupações, conhecimentos, atividades, família e amigos. Isto tudo não é, segundo Montaigne, "si próprio". Tudo isto não é senão uma parte do "eu mesmo" e até pode contribuir, como em geral acontece, para o obscurecimento e perda do "mesmo", a saber, quando a pessoa se dedica tanto a uma ou mais coisas, que a consciência presente da própria existência como um todo, a plena consciência da vida própria, se desvanece. Da consciên-

¹⁰ Não temos notícia senão de dois ou três antigos que tenham seguido êste caminho; e não podemos absolutamente dizer se foi do mesmo modo que êste aqui, uma vez que não conhecemos senão os seus nomes. Ninguém, a partir de então, seguiu as suas pegadas ...

cia plena da vida própria faz parte também, para êle, a consciência da própria morte. *Ils vont, ils viennent, ils trottent, ils dansent; de mort, nulles nouvelles* (1, 20, p. 154/5).

A quarta e quinta partes da declaração, as dúvidas acêrca do fato de se justificar a publicação de uma tal obra, e as desculpas com as quais enfrenta as dúvidas, podem ser tratadas em conjunto. A resposta certa à pergunta, Montaigne já a deu por antecipado; coloca-a, agora, somente para fazer sobressair fortemente, mediante algumas antíteses excelentemente construídas (p. ex., *particulier en usage* contra *public en cognoissance*, ou *par art* contra *par sort*), a peculiaridade da sua empresa. Outrossim, o texto é importante pela inesperada viragem que faz com que as palavras formadas em tom de desculpa passem a uma confissão decidida do sentimento da sua própria importância. Esta confissão, introduzida pelo motivo *jamais homme* ou *jamais aucun*, mostra uma nova facêta do seu método. Nunca, assim diz êle aproximadamente, nunca homem algum dominou tão cabalmente o seu assunto; nunca homem algum o perseguiu tão profundamente em tôdas as suas particularidades e ramificações; nunca homem algum atingiu a sua meta tão inteiramente. Apesar da silenciosa auto-ironia que talvez exista na formulação *en celuy-là je suis le plus sçavant homme qui vive*, estas frases são um grifo surpreendentemente aberto, claro e enfático da singularidade do seu livro; e vão ainda além do *moy le premier* de que tratamos antes, na medida em que revelam a convicção de Montaigne de que não há absolutamente nenhum conhecimento ou ciência cuja aquisição seja possível com tal perfeição e exatidão quanto o conhecimento de si mesmo. Para êle, o conhece-te-a-ti-mesmo não é só uma exigência prática e moral, mas também uma exigência da teoria do conhecimento. E justamente por isso tem pouco interêsse por conhecimentos das ciências naturais, e não nutre confiança por êles; só o que é moralmente humano o prende; como Sócrates poderia dizer que as árvores nada lhe ensinam, mas somente os homens na cidade. Arma o pensamento até de uma ponta polêmica, quando fala das pessoas que se gabam dos seus conhecimentos em ciências naturais. *Puisque ces là n'ont pas peu se resoudre de la cognoissance d'eux memes et de leur propre condition, qui est continuellement presente à leurs yeux, qui est dans eux . . . , comment les croirois je de la cause du flux et du reflux de la riviere du Nil?*¹¹ (2, 17, p. 605). Todavia a primazia do autoconhecimento adquire um significado positivo, do ponto de vista da teoria do conhecimento, somente para a pesquisa moral do homem; pois Montaigne visa, com a sua investigação da vida própria qualquer como um todo, a pesquisa da *humaine condition* em geral, e manifesta, assim, o princípio heurístico do qual fazemos uso continuamente, consciente ou inconscien-

11 Uma vez que essas pessoas não puderam resolver-se acêrca do conhecimento de si mesmas e da sua própria condição, que está continuamente presente ante os seus olhos, que está nêles . . . , como acreditarei no que dizem da causa do fluxo e do refluxo do rio do Nilo?

temente, sensatamente ou não, quando estamos empenhados em entender e julgar os atos dos outros homens, sejam êstes realizados ao nosso imediato redor, sejam longínquos, históricos ou políticos: aplicamos-lhes as escalas que a nossa própria vida e a nossa própria experiência interna nos oferecem; de tal forma que o nosso conhecimento dos homens ou da história depende da profundidade do nosso conhecimento de nós mesmos e da amplitude do nosso horizonte moral.

Montaigne interessou-se sempre calorosamente pela vida dos outros. Evidentemente, nutre uma certa desconfiança contra os historiadores. Acha que apresentam os homens demasiado exclusivamente em situações extraordinárias e heróicas, e que estão demasiado rapidamente inclinados a fornecer um quadro fixo e unitário dos caracteres: *les bons auteurs memes ont tort de s'opiniastrent à former de nous une constante et solide contexture* (2, 1, p. 9). Parece-lhe falso fazer-se, a partir de um ou de vários pontos culminantes de uma vida, uma imagem do homem completo; a vacilação e a mudança do estado interno não são, nem de longe, suficientemente respeitadas: *pour juger un homme, il faut suivre longuement et curieusement sa trace* (2, 1, p. 18). Deseja averiguar o comportamento quotidiano, comum e espontâneo dos seres humanos, e para isto o ambiente que o circunda e que pode observar através da sua própria experiência, é, para êle, tão valioso quanto o material da história: *moy . . . qui estime ce siècle comme un autre passé, j'allegue aussi volontiers un mien amy que Aulu Gelle et que Macrobe . . .* (3,13, p. 595). Os acontecimentos privados e pessoais interessam-lhe tanto, ou talvez até mais, do que as ações públicas, e nem é necessário que tenham ocorrido realmente: *. . . en l'estude que je traite de noz moeurs et mouvements, les temoignages fabuleux, pourvu qu'ils soient possibles, y servent comme les vrais: advenu ou non advenu, à Paris ou à Rome, à Jean ou à Pierre, c'est toujours un tour de l'humaine capacité*¹² (1, 21, p. 194). Todo êste afã pela experiência da vida dos outros passa pelo filtro da própria experiência. A gente não se deve deixar confundir por algumas manifestações de Montaigne, nas quais, por exemplo, adverte contra o julgamento dos outros segundo a própria pessoa, ou contra ter como impossível aquilo que não puder ser imaginado ou que estiver em contradição com os nossos costumes. Isto só pode se referir a homens cuja auto-experiência é demasiado estreita e plana, e o ensinamento que poderia ser tirado de tais manifestações é a exigência de dar à nossa consciência interna maior elasticidade e amplitude. Pois Montaigne não saberia dar um outro princípio heurístico para o conhecimento histórico-moral do que o conhecimento de si mesmo, e há várias passagens nas quais descreve o seu método a partir dêste ponto de vista, por exem-

12 No estudo que trato de nossos costumes e movimentos, os testemunhos fabulosos, sempre que sejam possíveis, servem tanto quanto os verdadeiros; acontecido ou não acontecido, em Paris ou em Roma, com João ou com Pedro, é sempre um aspecto da capacidade humana.

plo, a seguinte: *Cette longue attention que j'emploie à me considérer me dresse à juger aussi passablement des autres ... Pour m'estre, dès mon enfance, dressé à mirer ma vie dans celle d'autrui, j'ay acquis une complexion studieuse en cela*¹³ (3, 13, p. 585). *Mirer sa vie dans celle d'autrui*: nestas palavras está o método todo das atividades que visam compreender as ações ou os pensamentos alheios; tudo o mais, o colecionamento das fontes e documentos, a crítica e a ordenação externa da tradição, não é senão trabalho auxiliar e preparatório.

A parte da sua declaração que acima indicamos como sendo a sexta trata da sinceridade de Montaigne: é somente dela que precisa para levar a cabo a sua intenção, e éle a possui; éle próprio o diz, e é verdade. É extremamente sincero em tudo o que toca a éle próprio, e gostaria, assim como diz aqui e em muitas outras passagens dos *Essais* (já no prefácio), de ser um pouco mais aberto e franco; as regras do decôro impõem-lhe algumas limitações. Os seus críticos objetaram, porém, quando muito, o excesso, nunca a falta de sinceridade. Fala muito de si mesmo, e o seu leitor é informado, pormenorizadamente, não somente acêrca da sua existência espiritual e psíquica, mas também acêrca da sua existência corporal. Grande número de informações acêrca das suas características e costumes mais pessoais, suas doenças, sua alimentação e suas peculiaridades sexuais, encontra-se espalhado nos *Essais*. Certamente isto não acontece sem um tanto de vaidade; Montaigne contenta-se consigo mesmo, sabe que é, em todos os sentidos, um homem livre, rico, inteiro, excelentemente realizado, e não pode ocultar êste contentamento com a própria pessoa, apesar de toda sua auto-ironia. Mas trata-se de uma autoconsciência calma, baseada em si própria, isenta de mesquinhez, presunção, insegurança ou coqueteria. Está orgulhoso da sua *forme toute sienne*. Mas o contentamento consigo mesmo não é o motivo mais importante e central da sua sinceridade, que se refere uniformemente ao espírito e ao corpo; a sinceridade é uma parte essencial do seu método de representação da vida própria qualquer como um todo; Montaigne está convicto de que, para obter uma tal representação, espírito e corpo não devem ser separados, e conferiu a esta convicção com toda calma, sem acompanhar a sua auto-representação com qualquer movimento convulsivo, uma forma prática e franca, tão franca e real, como dificilmente alguém antes dêle, e poucos depois dêle conseguiram. Fala extensamente do seu corpo e do seu ser corpóreo porque são partes essenciais dêle próprio, e conseguiu impregnar o seu livro com o tempero corpóreo da sua pessoa, sem nunca provocar escândalo. As suas funções corpóreas, as suas doenças e a sua própria morte corporal, da qual fala muito, para acostumar-se à noção da própria morte, estão fundidos na sua eficácia con-

13 Esta longa atenção que emprego em me considerar adestrou-me a julgar também razoavelmente os outros ... Por ter-me adestrado, desde a minha infância, a mirar minha vida na de outrem, adquiri nisso uma compleição estudiosa ...

creta e sensível com o conteúdo moral-espiritual do seu livro, em tal medida que qualquer tentativa de separação seria carente de sentido.

Isto está relacionado, por sua vez, com a sua repulsa contra os sistemas escolásticos da filosofia moral, da qual já falamos: o que lhes lança no rosto, o caráter abstrato, o que disfarça a realidade da vida nos seus métodos e o caráter enfatuado da sua terminologia, tudo isto pode ser atribuído, em última análise, ao fato de que êles separam, parcialmente já na sua teoria, parcialmente, pelo menos, na sua prática doutrinária, o espírito do corpo, e não deixam falar êste último. Todas elas têm, segundo Montaigne, uma opinião demasiado arrogante do homem, falam nêle como se só fôsse espírito e falseiam, assim, a realidade da vida: *Ces exquisites subtilitez ne sont propres qu'au presche; ce sont discours qui nous veulent envoyer tous bastez en l'autre monde. La vie est un mouvement materiel et corporel, action imparfaite de sa propre essence, et desreglée; je m'emploie à la servir selon elle ...*¹⁴ (3, 9, p. 409/10).

As passagens nas quais fala da unidade do espírito e do corpo são muito numerosas, e transmitem muitos diferentes aspectos da sua visão. Por vêzes prepondera a modéstia irônica: *... moy, d'une condition mixte, grossier ... , si simple que je me laisse tout librement aller aux plaisirs presentes de la loy humaine et generale, intellectuellement sensibles, sensiblement intellectuels*¹⁵ (3, 13, p. 649). Uma outra passagem extremamente interessante esclarece a sua relação com o platonismo e, com isto, também com a filosofia moral antiga em geral: *Platon craint nostre engagement aspre à la douleur et à la volupté, d'autant que (porque) il oblige et attache par trop l'âme au corps; moy plutost au rebours, d'autant qu'il l'en desprend et descloue*¹⁶ (1, 40 p. 100/1). Pois para Platão o corpo é um inimigo da moderação, que seduz a alma e a arrasta consigo; para Montaigne, o corpo possui, como anexo natural, *un juste et modéré tempérament envers la volupté et envers la douleur*, enquanto que *ce qui aiguise en nous la douleur et la volupté, c'est la pointe de nostre esprit*. As passagens mais importantes para o nosso contexto são, contudo, aquelas que mostram as fontes cristãs-criaturais da sua visão das coisas. No capítulo *De la présomption* (2, 17, p. 615), escreve Montaigne:

Le corps a une grand' part à nostre estre, il y tient un grand rang; ainsi sa structure et composition sont de bien juste consi-

14 Essas requintadas sutilezas não são apropriadas senão para os sermões; são discursos que nos querem enviar bem arreados ao outro mundo; a vida é movimento material e corporal, ação imperfeita de sua própria essência e desregrada; empenho-me em servi-la tal qual ...

15 ... eu, de condição mista, grosseiro ..., tão simples que me entrego pesadamente aos prazeres presentes da lei humana e geral, intelectualmente sensíveis, sensivelmente intelectuais ...

16 Platão teme nossa vinculação áspera à dor e à volúpia, sobretudo porque ela obriga e prende demasiadamente a alma ao corpo; eu, antes pelo contrário, sobretudo porque ela a desprende e despresta dêle.

dération. Ceux qui veulent desprendre nos deux pièces principales, et les sequestrer l'un de l'autre, ils ont tort; au rebours, il les faut r'accupler et rejoindre; il faut ordonner à l'âme non de se tirer à quartier, de s'entretenir à part, de mespriser et abandonner le corps (aussi ne le scauroit elle faire que par quelque singerie contrefaite), mais de se r'allier à luy, de l'embrasser . . . , l'espouser en somme, et luy servir de mary, à ce que leurs effects ne paraissent pas divers et contraires, ains accordans et uniformes. Les Chrestiens ont une particuliere instruction de cette liaison; ils scavent que la justice divine embrasse cette société et jointure du corps et de l'âme, jusques à rendre le corps capable de recompenses éternelles; et que Dieu regarde agir tout l'homme, et veut qu'entier il reçoive le chastiment, ou le loyer, selon ses merites¹⁷.

E encerra com o louvor da filosofia aristotélica:

La secte Peripatetique, de toutes sectes la plus sociable, attribue à la sagesse ce seul soing, de pourvoir et procurer en commun le bien de ces deux parties associées; et montre les autres sectes, pour ne s'estre assez attachez à la considération de ce meslange, s'estre partialisées, cette-cy pour le corps, cette autre pour l'âme, d'une pareille erreur; et avoir escarté leur subject, qui est l'homme; et leur guide, qu'ils advouent en general estre Nature¹⁸.

Outra passagem, importante no mesmo sentido, está no fim do livro terceiro, no capítulo final *De l'expérience* (3, 13, p. 663):

A quoy faire demembrons nous en divorce un bastiment tissu d'une si jointe et fraternelle correspondance? Au rebours, renouons le par mutuels offices; que l'esprit esveille et vivifie la pesanteur du corps, le corps arreste la legereté de l'esprit et la fixe. Qui velut summum bonum laudat animae naturam, et tamquam malum naturam carnis accusat, profecto et animam

17 O corpo constitui uma grande parte do nosso ser; nele ocupa uma alta posição; assim, sua estrutura e composição são de mui justa consideração. Os que querem desprender nossas duas peças principais, e seqüestrá-las uma da outra, estão errados; pelo contrário, é-lhes necessário reacoplar-se e rejuntar-se; é necessário ordenar à alma não que se ponha de lado, que se mantenha separada, que despreze e abandone o corpo (também, não saberia ela fazê-lo senão por alguma macaqueice contrafeita), mas que se alie a êle, que o abraçe . . . , que o espose, enfim, e que lhe sirva de marido, para que os efeitos não pareçam diversos e contrários, mas antes, acordes e uniformes. Os Cristãos têm uma instrução particular desta ligação; sabem que a justiça divina abraça esta sociedade e juntura do corpo e d'alma, até fazer o corpo capaz de recompensas eternas; e que Deus observa agir o homem todo, e quer que, inteiro, êle receba o castigo, ou o prêmio, segundo os seus méritos.

18 A seita peripatética, de todas as seitas a mais sociável, atribui à sabedoria êste único cuidado, de prover e procurar em comum o bem destas duas partes associadas; e mostra as outras seitas, uma vez que não se dedicaram bastante à consideração desta mistura, assumiram atitudes parciais: esta a favor do corpo, est'outra a favor d'alma, cometendo erros semelhantes; e descartaram o seu objeto, que é o homem; e seu guia, que geralmente confessam ser a Natureza.

carnaliter appetit, et carnem carnaliter fugit; quoniam id vanitate sentit humana, non veritate divina (cf. Santo Agostinho, *De civitate Dei* 14, 5). Il n'y a piece indigne de notre soin, en ce present que Dieu nous a fait; nous en devons conte jusques à un poil; et n'est pas une commission par acquit (secundária?) à l'homme de conduire l'homme selon sa condition; elle est expresse, naive et très principale, et nous l'a le Createur donnée serieusement et severement . . . (Aquêles que querem desfazer-se de seus corpos) veulent se mettre hors d'eux, et eschapper à l'homme; c'est folie; au lieu de se transformer en anges, il se transforment en bestes; au lieu de se hausser, ils s'abattent. Ces humeurs transcendentes m'effrayent . . .¹⁹.

O fato de a unidade corpo-espírito de Montaigne ter suas raízes na antropologia cristã-criatural poderia ser demonstrado também sem êstes documentos; nela repousa a sua introspecção realista e sem ela, esta última seria inconcebível. Mas tais passagens (poder-se-ia acrescentar ainda uma outra (3, 5, p. 219), na qual se encontra uma importante observação sôbre a ascese dos santos) mostram até que ponto Montaigne era consciente desta relação. Êle se refere ao dogma da ressurreição da carne e a passagens bíblicas; louva, justamente neste contexto, a filosofia aristotélica, a qual, a bem dizer, não aprecia demais, em outras circunstâncias (*Je ne reconnois, chez Aristote, la plus parte de mes mouvements ordinaires*); cita uma das muitas passagens nas quais Santo Agostinho combate as tendências dualistas e espiritualistas do seu tempo; emprega o contraste *ange-bête*, que Pascal tomou dêle. Poderia ter multiplicado ainda muito mais as citações cristãs favoráveis ao seu ponto de vista; poderia ter chamado em seu auxílio, antes de mais nada, a própria carnificação do verbo. Não o fêz, ainda que o pensamento, sem dúvida, lhe tenha surgido; para um homem educado cristãmente, no seu tempo, deveria ter-se tornado molesto com êste motivo. Evitou tal alusão, evidentemente de forma proposital, pois isto teria conferido às suas declarações, involuntariamente, o caráter de uma confissão cristã, o que estava longe das suas intenções. Montaigne preferê evitar temas tão delicados. Mas a questão acêrca das suas convicções religiosas, questão que me parece, aliás, ociosa, não tem nada a ver com a comprovação

19 Por que desmembramos em divórcio uma construção tecida com uma correspondência tão una e fraternal? Ao contrário, reatemo-la através de compromissos mútuos; que o espírito desperte e vivifique o pêso do corpo, que o corpo prenda a leveza do espírito e o fixe. Quem quer que louve como bem supremo a natureza da alma, e acuse a natureza da carne como idêntico mal, na verdade ao mesmo tempo deseja a alma carnalmente e foge da carne carnalmente; porque sente isto com uma vaidade humana e não como verdade divina (de Santo Agostinho, *Cidade de Deus*, 14,5). Não há peça indigna de nosso cuidado, neste presente que Deus nos fêz; devemos prestar contas dêle, até de um cabelo; e não é, para o homem, um encargo secundário o de conduzir o homem segundo a sua condição; êle é expresse, ingênuo e muito principal, e o Criador no-lo deu séria e severamente. (Aquêles que querem desfazer-se de seus corpos) querem colocar-se fora de si mesmos, e fugir ao homem, é loucura; em lugar de se transformar em anjos, transformam-se em bêstas; em lugar de se elevar, abaixam-se. Estes humores transcendentes amedrontam-me . . .

de que as raízes da sua visão realista do homem estão no criaturalismo cristão.

Chegamos, agora, à parte final do nosso texto. Trata-se da unidade que, no seu caso, existe entre obra e autor, de forma diversa do que acontece com os especialistas, que demonstram conhecimentos específicos só frouxamente ligados à sua pessoa. Montaigne já disse a mesma coisa, com alguns matizes diferentes, numa outra passagem (2, 18, p. 666): *Je n'ay pas plus fait mon livre que mon livre m'a fait: livre consubstantiel à son auteur, d'une occupation propre, membre de ma vie, non d'une occupation et fin tierce et estrangiere, comme tous autres livres*²⁰. Nada pode ser acrescentado a isto. Mas a alínea contra o especialista e contra a especialização requer ainda um esclarecimento, que tenta mostrar a posição histórica de tais manifestações. O humanismo deve o ideal do homem cultivado em todos os sentidos, não especializado, à antiga teoria e também ao exemplo antigo, mas a estrutura social do século XVI não permitiu a sua plena realização; aliás, a grande quantidade de trabalho que se fazia necessária pela redescoberta da herança antiga criou um novo tipo de especialista humanista. Rabelais talvez ainda acreditasse que a formação cultural plena requeresse a posse individual de toda a ciência, e que, portanto, a universalidade fôsse a soma de todos os conhecimentos especializados; talvez o programa educativo surrealista que propõe para Gargantua seja levado a sério neste sentido. Em todo caso, isso não se deixava tornar realidade e, para o trabalho científico que deve ser realizado, começa ora, muito mais do que na Idade Média, a prevalecer a especialização. Diante disto, o conceito ideal de um homem polifacético e uniformemente perfeito coloca-se numa posição diametralmente oposta; ele era tanto mais eficaz, quanto não era somente sustentado pelo humanismo; também o conceito do perfeito cortesão, próprio do tardio feudalismo, retomado pelo absolutismo e enriquecido com tendências platonizantes, ia em seu auxílio; e o número fortemente aumentado daqueles que, pelo crescente bem-estar e pela maior difusão dos conhecimentos elementares, exigiam uma participação da vida espiritual — pertencendo, em parte, à aristocracia e, em parte, à burguesia urbana — necessitava de uma forma de conhecimento que não fôsse a erudição especializada. Assim surgiu uma forma de conhecimento geral, não dirigida para fins profissionais, muito social e até com características de moda; pelo seu alcance, não era, evidentemente, enciclopédica, por mais que representasse como que um extrato de todo o conhecimento, com preferência pelos elementos literários e, em geral, por aqueles relacionados com o gosto: justamente o humanismo estava em condições de fornecer a maior parte do material. Surgiu, assim, a camada daqueles que, mais tarde, foram chamados “cultos”. Como esta camada recrutava o seu pessoal entre os círculos social e economicamente mais

20 Não fiz o meu livro mais do que ele me fez: livro consubstancial com seu autor, de uma ocupação própria, membro da minha vida, não de uma ocupação e fim terceiros e estranhos, como todos os outros livros.

influentes, para os quais, no sentido da moda, a boa educação e as atitudes corretas, a amabilidade no trato e no desembaraço nas relações com as pessoas, a presença de ânimo, tudo isto era muito mais importante do que qualquer competência especial; como nos mencionados círculos, mesmo quando eram de origem burguesa, ainda prevaleciam conceitos de valor aristocrático-cavalheiresco; como estes eram apoiados, ainda mais, pelos ideais antigos do humanismo, na medida em que também na Antiguidade as camadas dirigentes consideravam a dedicação à arte e à ciência não como profissão, mas como *otium*, como um efeito necessário para a existência mais geral e para o homem destinado à atividade política de liderança, deu-se rapidamente uma espécie de desprezo pela especialização; o sábio fixado numa determinada especialidade e, em geral, o homem fixado profissionalmente, que ficava absorvido pelo seu conhecimento e deixava com que isto transparecesse na sua atitude e na sua conversa, era considerado cômico, inferior e plebeu. Esta ideologia atingiu pleno florescimento sob o absolutismo francês do século XVII, e ainda deveremos falar a seu respeito, pois não foi pouco o que contribuiu para o ideal da separação dos estilos, que domina o classicismo francês. Pois, quanto mais geral é a formação, quanto menos ela reconhece um conhecimento especializado e um trabalho especializado, ao menos como ponto de partida de uma visão mais geral, tanto mais se afasta a procurada perfeição universal do concreto, do vivo e do prático.

Dentro deste desenvolvimento, embora não o tivesse achado, certamente, do seu agrado, Montaigne ocupa um lugar importante; o seu *homme suffisant*, que é sempre *suffisant, même à ignorer*, é, sem dúvida, um predecessor daquele *honnête homme* que, como os marqueses de Molière, não precisa ter aprendido nada em especial para poder emitir, sobre todas as coisas, um juízo seguro segundo a moda. Pois Montaigne é o primeiro escritor que escrevia para essa mesma camada de gente culta; foi com o êxito dos *Essais* que essa camada demonstrou, pela primeira vez, a sua existência. Montaigne não escreve para uma determinada classe social, não para um campo de especialização específica, não para o “povo”, não para os cristãos; não escreve para partido algum; não se sente poeta; escreve o primeiro livro da autoconsciência leiga, e eis que havia seres humanos, homens e mulheres, que se sentiam seus destinatários. Alguns tradutores humanistas, especialmente Amyot, de quem Montaigne se lembra neste sentido, louvando-o, fizeram um trabalho preparatório; mas como escritor independente, é o primeiro. Assim, é perfeitamente natural que tenha aqueles conceitos do que seja formação cultural que correspondiam àquela primeira camada de pessoas cultas, ainda predominantemente aristocráticas e não premidas para a realização de um trabalho especializado. Evidentemente, isto não tem para Montaigne a consequência de tornar a sua própria cultura e o seu modo de viver abstratos, vazios de realidade, alienados do quotidiano

qualquer e "separadores" estilisticamente. O caso é justamente o contrário. A sua natureza rica e feliz não precisava de qualquer trabalho prático ou de qualquer atividade espiritual especializada num determinado objeto para ficar próxima da realidade; ela como que se especializava a cada instante em outra coisa, penetrava a cada instante numa nova impressão e a aprofundava de forma tão concreta, que certamente teria sido considerada imprópria no século do *honnête homme*; ou também poder-se-ia dizer: especializou-se em si mesmo, na vida própria qualquer, como um todo. Desta forma, o seu *homme suffisant* ainda não é o *honnête homme*, mas um "homem inteiro". Além disso, Montaigne viveu num tempo durante o qual o absolutismo, que standardizou com o seu efeito igualador a forma de vida do *honnête homme*, ainda não estava totalmente desenvolvido. Por isso êle ocupa, certamente, um lugar importante na pré-história desta forma de vida, mas não faz ainda parte dela.

O texto por nós analisado é um bom ponto de partida para tornar consciente a maior quantidade possível dos conteúdos e dos pontos de vista da empresa de Montaigne, da representação da vida própria qualquer como um todo. Êle próprio apresenta-se de forma totalmente séria, a fim de esclarecer as condições gerais da existência humana; apresenta-se embutido nas situações casuais quaisquer da sua vida, ocupa-se dos movimentos mutantes, escolhidos a êsmo, da sua consciência, e são justamente o êsmo e a falta de escolha prévia que constituem o seu método. Fala de mil coisas e de uma passa facilmente à outra; quer conte uma anedota, quer fale das suas ocupações diurnas, quer pondere um antigo ensinamento moral ou experimente o sabor prematuro da própria morte, tudo é igual para êle; apenas se muda de tom. Este último é, no conjunto, o de uma conversação vivaz, mas não agitada, cheia de modulações; dificilmente pode ser chamado de solilóquio, pois parece dirigir-se constantemente a alguém. Sempre se faz sentir um algo de ironia; amiúde ela sobressai claramente, mas não tira nada da sinceridade espontânea, que reluz em cada linha. Montaigne nunca é carregado nem patético; nunca renuncia, por respeito à dignidade do tema, a uma forma de expressão fortemente popular ou a uma imagem tirada da vida quotidiana; o limite mais alto do seu estilo é, como já dissemos antes, aquela ênfase que domina o nosso texto, em especial o segundo parágrafo, quase por inteiro. Aqui manifesta-se, como muito amiúde, mediante uma sintaxe enérgicamente contrastante, geralmente antitética, com formulações aguçadas e mordentes; às vêzes, porém, ressoa um movimento quase poético, como nas frases de 2, 6, que citamos acima; as *profondeurs opaques* são quase líricas, mas logo mais interrompe o grande lance poético com o forte e coloquial *ouy*. Montaigne não conhece e não quer um tom elevado propriamente dito; acha o seu "fortíssimo deleite" num nível de

tom que êle próprio designa como *stile comique et privé* (1, 40, p. 485). Isto é uma alusão inconfundível ao estilo realista da comédia antiga, ao *sermo pedester* ou *humilis*, e há alusões semelhantes aos montes. Mas aquilo que o conteúdo oferece não é cômico de maneira alguma; trata-se da *condition humaine*, com tôdas as suas cargas, os seus problemas e abismos, com tôda a sua fundamental incerteza, com tôdas as ligações criaturais que lhe são impostas. Assustadoramente palpável, sugestiva e horrorizante, assim aparece a vida animal e a morte nela incluída; sem dúvida, um tal realismo criatural, sem a anterior concepção cristã do homem, especialmente a da tardia Idade Média, seria impensável, e o próprio Montaigne também o sente; sente que a sua união corpo-espírito, extremamente concreta, está aparentada com concepções cristãs do homem. Mas, evidentemente, o seu realismo criatural abandonou a moldura cristã na qual outrora surgira. A vida terrena não mais é uma figura da vida no além, não mais pode se permitir desprezar e negligenciar o aqui, por amor a um ali. A vida terrena é a única que possui; quer apreciá-la; *car enfin c'est nostre estre, c'est nostre tout* (2, 3, p. 47). Viver aqui é a sua meta e a sua arte, e êle diz isto tendo em mente uma maneira muito simples, mas nada trivial de viver; dela faz parte, antes de mais nada, a libertação daquilo que desencaminha ou dificulta o gôzo da existência, e que desvia o vivente de si mesmo. Pois *c'est chose tendre que la vie, et aysée à troubler* (3, 9, p. 334). É necessário conservar-se livre, conservar-se para a própria existência; subtrair-se das responsabilidades demasiado grandes do mecanismo, não se atar a isto ou àquilo; *la plus grande chose du monde c'est de sçavoir estre à soy* (1, 39, p. 464/5). Tudo isto é bastante sério e fundamental, demasiado elevado para o *sermo humilis*, assim como o entendia a antiga teoria; todavia, não seria exprimível num estilo elevado e patético, sem representação concreta do quotidiano; a mistura de estilos é criatural e cristã. Mas a ideologia não é mais cristã nem medieval. Hesita-se em chamá-la antiga; para isto está demasiado concretamente fundamentada; e há mais ainda. O desligamento das concepções da moldura cristã não colocou Montaigne, apesar do conhecimento exato e sempre cultivado da cultura antiga, simplesmente dentro das visões e circunstâncias nas quais viviam os seus semelhantes no tempo de Cícero ou de Plutarco. A liberdade ora adquirida era muito mais excitante, atual, mais ligada ao sentimento da insegurança; o perturbador excesso de fenômenos, para os quais ora se dirigia a vista, parecia sobrepujante; o mundo, quer o exterior quer o interior, parecia imenso, ilimitado, inconcebível; a necessidade de se orientar nêle parecia ser difícil de satisfazer mas, mesmo assim, urgente. Não obstante, de todos os homens importantes e, por vêzes, sobre-humanamente grandes dêsse século, Montaigne é o mais calmo, tem dentro de si gravidade e elasticidade suficientes, possui moderação natural e pouco precisa de segurança, pois ela se

reconstrói espontaneamente, sempre de novo, dentro dêle mesmo; para isto ajuda-o o seu afastamento resignado do conhecimento da natureza, a sua imutável procura de nada mais do que si próprio. Contudo, também no seu livro treme a excitação proveniente do súbito e violento enriquecimento da imagem do universo e da consciência das possibilidades inerentes e ainda não hauridas e, o que tem ainda maior importância, viu, com maior nitidez do que qualquer um dos seus contemporâneos, o problema da auto-orientação do homem, a tarefa de se criar, no âmbito da existência, a habitabilidade, sem contar com pontos fixos de apoio. Com êle, a vida humana, a vida própria qualquer como um todo, torna-se problemática, no sentido moderno, pela primeira vez. Nada mais deve ser dito; a sua ironia, a sua aversão contra as grandes palavras, a sua calma e profunda satisfação consigo mesmo impedem-no de ir além do problemático para atingir o trágico, que já aparece, inconfundivelmente, na obra de Michelangelo, por exemplo, e que, na geração seguinte à de Montaigne, também se manifesta literariamente em diversas partes da Europa. Foi dito freqüentemente que a Idade Média cristã não conheceu a tragédia; talvez seria mais exato dizer que, na Idade Média, toda tragicidade está encerrada na tragédia de Cristo. Mas agora ela irrompe como a coisa mais pessoal do indivíduo; e ainda, comparada com a da Antigüidade, muito menos represada por conceitos tradicionais referentes a limites do destino, da terra, das forças naturais, das formas políticas e da essência interna do homem. Já dissemos que, na obra de Montaigne, ainda não se encontra a tragédia; êle a afasta de si; demasiado pouco patético, demasiado irônico, demasiado cômodo, tomando-se esta palavra num sentido digno; êle se considera, apesar de toda intromissão na própria insegurança, demasiado calmamente. Não experimentarei decidir se isto é uma fraqueza ou uma força; de qualquer forma, êste peculiar equilíbrio do seu ser impede que o trágico, cuja possibilidade é conferida ao homem no seu quadro, chegue a se exprimir já na sua obra.

O Príncipe Cansado

13 *Prince Henry:* Before God, I am exceeding weary.
Poins: Is it come to that? I had thought weariness durst not have attached one of so high blood.

Prince Henry: Faith, it does me; though it discolours the complexion of my greatness to acknowledge it. Does it not show vilely in me to desire small beer?

Poins: Why, a prince should not be so loosely studied as to remember so weak a composition.

Prince Henry: Belike, then, my appetite was not princely got; for, by my troth, I do now remember the poor creature, small beer. But, indeed, these humble considerations make me out of love with my greatness. What a disgrace is it to me to remember thy name? or to know thy face tomorrow? or to take note how many silk stockings thou hast; viz., these and those that were thy peach-coloured ones? or to bear the inventory of thy shirts, as, one for superfluity, and one other for use? ¹ . . .

- ¹ *Príncipe Henrique:* Por Deus, estou extremamente preocupado.
Poins: Já chegou a isso? Pensei que a preocupação não se atrevesse a atacar alguém de sangue tão nobre.
Príncipe Henrique: Por minha fé, o fez; embora descobre a compleição da minha grandeza o fato de reconhecê-lo. Não parece uma vilania da minha parte desejar cerveja fraca?
Poins: Como! Um príncipe não deveria ser tão desleixadamente criado como para lembrar uma mistura tão fraca.
Príncipe Henrique: Parece, então, que o meu apetite não foi adquirido principescamente; pois, por minha fé, estou agora lembrando a pobre criatura, a cerveja fraca. Mas, de fato, estas humildes considerações não estão de

Esta é uma conversação entre o príncipe Henrique, o futuro rei Henrique V, e um companheiro das suas travessuras juvenis. Encontra-se na segunda parte do *Henrique IV* de Shakespeare, no começo da segunda cena do segundo ato. A cômica reprovação do fato de uma pessoa de tão elevada posição ser atacada pelo cansaço e pelo desejo por cerveja fraca, do seu espírito estar obrigado a tomar conhecimento de uma pessoa tão baixa como Poins, e até guardar na sua memória o inventário das suas roupas, é uma paródia das tendências, já bastante fortes no tempo de Shakespeare, no sentido de uma severa separação entre o sublime e o realismo quotidiano. Os esforços neste sentido foram inspirados pelos modelos antigos, especialmente por Sêneca, e difundidos pelos imitadores humanistas do drama antigo na Itália, na França e na própria Inglaterra; mas ainda não se haviam impôsto. Por mais importante que tivesse sido a influência antiga sobre Shakespeare, ela não conseguiu seduzi-lo para uma tal separação estilística; não a êle, nem a outros poetas dramáticos da época elizabetana; a tradição medieval-cristã e, simultaneamente, popular-inglesa, que se rebelava contra ela, era ainda demasiado forte. Num tempo muito posterior, mais de século e meio após a sua morte, a poesia de Shakespeare tornou-se ideal e modelo de todos os movimentos que se revoltavam contra a severa separação dos estilos do classicismo francês. Procuraremos verificar o que significa a mistura de estilos na sua obra.

O motivo é lançado por Poins e apanhado imediatamente pelo príncipe, e êle o faz com um *pathos* cômico, levemente precioso, que grifa os contrastes: *it discolours the complexion of my greatness* contra *small beer!* Estimulado pela segunda réplica de Poins, o príncipe penetra ainda mais profundamente no tema; *small beer* converte-se então numa pobre criatura, que se enfiou, por assim dizer, ilícitamente na distinta atmosfera da sua consciência; com isto, ocorrem-lhe outras *humble considerations*, que lhe tiram o gosto da própria grandeza; entre estas escolhe, espirituosa, encantadora e insolentemente, o próprio Poins, que está diante dêle: não é vergonhoso para mim que lembre o teu nome, o teu rosto e até o inventário do teu vestuário?

Tôda uma série de elementos da mistura de estilos é mencionada ou insinuada nestas poucas linhas: o elemento da criaturalidade corpórea, o dos objetos baixos e quotidianos, e o da mistura de classes entre pessoas de posição alta e baixa; também é marcada na expressão a mistura de formas idiomáticas altas e baixas, e mesmo uma das senhas clássicas do estilo baixo,

Príncipe Henrique: acôrdo com a minha grandeza. Que desgraça me é lembrar o teu nome? Ou reconhecer o teu rosto amanhã? Ou tomar nota de quantas meias de seda tens, ou seja, estas e aquelas que eram de cor de pêssego? Ou fazer o inventário das tuas camisas, que são duas, uma sobresalente e uma outra para usar?...

humble, é pronunciada. Tudo isto aparece copiosamente na obra trágica de Shakespeare. Os exemplos da pintura do corpóreo-criatural são numerosos: Hamlet é gordo e perde o fôlego (segundo outra leitura, não é gordo, mas ardente); César desmaia por causa do fedor do povo, que lhe rende uma homenagem: Cássio, em *Otelo*, está bêbado; fome e sede, frio e calor atacam também as personagens trágicas; elas sofrem as inclemências do tempo e da doença; a loucura é representada, no caso de Ofélia, com uma psicologia tão realista, que resulta numa imagem estilística totalmente diferente do que, por exemplo, no caso do Hércules de Eurípides; e a morte, que também pode ser representada de forma puramente sublime, adquire aqui muito frequentemente (esqueletos, fedor da putrefação) o seu aspecto medieval-criatural. Nunca é evitada a menção de aparelhos quotidianos nem, em geral, a representação concreta do decurso quotidiano da vida, e isto ocupa um espaço bem maior do que na antiga tragédia, embora nela, e mesmo antes de Eurípides, isso não estivesse tão totalmente desacreditado como com os classicistas dos séculos XVI e XVII.

Muito mais importante do que isso tudo é a mistura das personagens, e a mistura, relacionada com isto, entre o trágico e o cômico. Contudo, tôdas as personagens que Shakespeare trata trágica e sublimemente são de elevada posição social. Não considera, como a Idade Média, todos os homens trágicamente; também é mais conscientemente aristocrático do que Montaigne; *la condition humaine* reflete-se, para êle, de maneira muito diferente nas diversas classes sociais, não só do ponto de vista prático, mas também no que se refere à dignidade estética. Os seus heróis trágicos são reis, príncipes, generais, nobres e as grandes figuras da história romana. Um caso limítrofe é Shylock; contudo, também não é, de modo algum, comum e quotidiano pela sua posição social, mas é um pária; todavia, de qualquer forma, de posição social baixa. O enredo leve, movimentado por motivos feéricos, do *Mercador de Veneza*, fica até demasiadamente sobrecarregado pela gravidade e problemática da sua pessoa, e muitos atôres, ao interpretar o papel, tentaram dirigir todo o interesse da peça para êle, e fazer dêle um herói trágico. A sua figura incita a uma hiper-interpretação trágica: o seu ódio é motivado do modo mais profundo e humano, mais profundamente do que a maldade de Ricardo III; êle parece importante pela sua violência e tenacidade; junta-se a isto o fato de que Shylock encontra para êle formulações que fazem lembrar grandes pensamentos humanistas, e justamente pensamentos que emocionaram profundamente os séculos seguintes; a mais famosa delas é a resposta que dá ao doge no começo da grande cena do julgamento (IV, 1), para defender, sozinho e contra todos, o seu rígido e inclemente ponto de vista jurídico: por que não tratais os vossos escravos como vossos semelhantes? *you will answer: — the slaves are ours — so do I answer you.* Neste instante, e em alguns outros, Shylock

possui algo de grandeza obscura e humana; em geral, não lhe faltam a profundidade problemática, a energia na sua aparência, a força nas suas paixões e a violência na sua expressão. Todavia, Shakespeare deixa que os motivos trágicos caiam, no fim, numa negligente e olímpica alegria; já antes marcara fortemente alguns traços ridiculamente grotescos, a saber, a avareza e o temor já um pouco senil do judeu, e na cena com Tubal (fim de III, 1), onde êle, alternadamente, lamenta a perda das preciosidades levadas por Jessica e se rejubila pela ruína de Antônio, Shylock aparece quase como figura farsesca; no fim, Shakespeare o deixa ir sem grandeza, como diabo logrado, assim como constava nos seus modelos, e depois da sua partida há ainda todo um ato inteiro de poético jôgo amoroso e feérico, durante o qual Shylock fica esquecido e afundado. Sem dúvida os atôres que querem fazer de Shylock um herói trágico estão errados; isto repugna a economia geral da peça; Shylock tem menos grandeza do que o cruel *Jew of Malta* de Marlowe, isto sem considerar o fato de que Shakespeare reconheceu e compreendeu com muito maior profundidade a problemática humana do seu judeu. Para êle, Shylock é, do ponto de vista da sua posição social e do ponto de vista estético, uma figura baixa, indigna do trágico, cuja tragicidade é invocada durante um instante mas não passa de ser mais um tempêro do triunfo de uma humanidade mais elevada, mais nobre e livre, e também mais aristocrática. Também o nosso príncipe pensa dêste modo. Está longe de respeitar Poinç como um seu igual, ainda que êle seja o melhor do grupo de Falstaff, ainda que tenha sagacidade e valentia. Quanta arrogância há nas palavras que lhe dirige poucas linhas depois das que transcrevemos: ... *I could tell to thee — as to one it pleases me, for fault of a better, to call my friend ...* Ainda voltaremos a falar da maneira como Shakespeare representa, em geral, as classes médias e baixas; de qualquer forma, nunca as apresenta trágicamente. A sua concepção do trágico-sublime é integralmente aristocrática.

Deixando, porém, de lado esta limitação de classes, a mistura de estilos na representação das personagens é muito marcada. O trágico e o cômico, o sublime e o baixo estão entrelaçados estreitamente na maioria das peças que, pelo seu caráter de conjunto, são trágicas, sendo que para tanto trabalham em conjunto diversos métodos. Enredos trágicos, nos quais ocorrem ações capitais ou públicas ou outros acontecimentos trágicos, alternam com cenas cômicas populares ou gaiatas que estão ligadas ao enredo principal, por vêzes estreitamente, por vêzes um pouco mais frouxamente; ou, nas próprias cenas trágicas aparecem, ao lado dos heróis, bufões ou outros tipos cômicos, que acompanham, interrompem e comentam à sua maneira as ações, os sofrimentos e as falas das personagens principais; ou, finalmente, muitas personagens trágicas têm em si próprias a tendência para a quebra de estilo cômica, realista ou amargamente grotesca. Os exemplos são, nos três casos, numerosos

e muito freqüentemente duas destas maneiras de proceder, ou até as três, agem em conjunto. Para o primeiro caso, a alternância de cenas populares e cômicas dentro da tragédia, pode-se indicar as cenas populares nos dramas romanos ou os episódios falstaffianos nos dramas reais, ou a cena do cozeiro em *Hamlet*; esta última já tem um certo resplendor trágico e poderia, pela intervenção do próprio Hamlet, servir como exemplo do segundo, ou até do terceiro caso. O exemplo mais famoso do segundo caso, o acompanhamento de personagens trágico-sublimes por outras, cômicas e comentaristas, é o bufão de *Rei Lear*, mas ainda no próprio *Rei Lear*, em *Hamlet*, *Romeu e Julieta* e em outras peças é fácil encontrar muitos outros exemplos dêste caso. O terceiro caso é ainda mais decisivo para o caráter estilístico da tragédia de Shakespeare, a mistura de estilos dentro das próprias personagens. Já Shylock, em cujo caso Shakespeare se decide, todavia, finalmente, por uma visão de conjunto cômico-baixa, é um exemplo dêste furtacor entre o trágico e o cômico, dentro de uma mesma personagem; isto é encontrável também, em misturas muito diferentes, nas personagens que mereceram um tratamento fundamentalmente trágico. Já o próprio surgimento do amor de Romeu por Julieta tem quase caráter de comédia, e quase inconscientemente as personagens principais dêste jôgo de amor se desenvolvem do infantil para o trágico. O exitoso pedido de casamento dirigido por Gloster a Lady Anne junto ao féretro de Henrique VI (*King Richard III*, I, 2) tem algo de obscuro e grotesco; Cleópatra é infantil e volúvel, o próprio César é indeciso, supersticioso, e o seu patético orgulho está um pouco cômicamente exagerado; dentro desta espécie encontra-se muita coisa; em primeiro lugar, são Hamlet e Lear os que fornecem os melhores exemplos para êste caso. A loucura, meio verdadeira, meio fingida de Hamlet delira, às vêzes, até dentro de uma mesma cena, ou até de uma mesma fala, através de todos os níveis estilísticos; êle pula, por exemplo, do gracejo indecente para o lírico ou para o sublime, da ironia absurda para a obscura e profunda meditação, do humilhante escarnecimento dos outros e de si mesmo para a patética função judiciária e a orgulhosa auto-afirmação. A rica arbitrariedade de Lear, cheia de poder e de sentimento, mostra, em meio a uma sublimidade ímpar, traços de uma penosa senilidade e teatralidade; já as falas do fiel bufão puxam do manto da sua sublimidade; mais profundas são ainda as quebras de estilo que estão dentro do seu próprio ser, os excessos do seu sentimento, as explosões impotentes e desvalidas de ira, a tendência para a teatralidade amarga e grotesca. Na quarta cena do segundo ato cai de joelhos diante da sua malvada filha Regan, que o magoara da forma mais sangrenta, e ainda o magoa, para representar, por assim dizer, a ação que se pretende que realize (isto é, pedir desculpas a Goneril, sua outra filha): um gesto de amarga e grotesca auto-humilhação, extremamente gárrula e teatral; êle está sempre pronto a exa-

gerar ao extremo; quer obrigar céu e terra a observar o extremo da sua ignomínia e a ouvir as suas queixas. Tais gestos parecem exageradamente chocantes num ancião de oitenta anos, num grande rei; todavia, não ferem a sua dignidade nem a sua grandeza; as suas maneiras são tão incondicionalmente reais, que o rebaixamento sòmente as faz ressaltar com ainda maior poder. Shakespeare faz com que êle próprio pronuncie as famosas palavras *ay, every inch a king*, enquanto faz, na mais profunda loucura, grotescamente enfeitado, o papel de rei, por um instante; e não o faz para que riamos, mas para que choremos, não só por compaixão, mas também, simultâneamente, por admiração por tanta grandeza, que parece ainda maior e mais indestrutível na sua frágil criaturalidade.

Bastem êstes exemplos; só devem servir para lembrar ao leitor os fatos, que são amplamente conhecidos, assim como para ordená-los da forma necessária para o nosso questionamento. Shakespeare mistura o sublime e o baixo, o trágico e o cômico, numa inesgotável plenitude de modulações; o quadro fica ainda mais rico quando se lhe juntam as feêricamente fantásticas comédias, nas quais também, por vêzes, ressoam elementos trágicos. Entre as tragédias não há nenhuma na qual um só nível estilístico seja conservado do princípio ao fim; até em *Macbeth* encontra-se a cena grotesca com o porteiro (II, 1).

No decorrer do século XVI, a divisão dos destinos humanos nas categorias do trágico e do cômico tornou-se novamente consciente. Evidentemente, uma divisão semelhante também não foi totalmente estranha aos séculos medievais; mas nêles a concepção do trágico não pôde se desenvolver livremente; e isto não se deveu sòmente, ou melhor, não se deveu de forma alguma à circunstância de a teoria antiga ter sido esquecida ou mal compreendida — circunstâncias desta espécie não teriam impedido a formação de uma tragicidade peculiar; mas deve-se ao fato de a visão cristã-figural da vida humana ter-se oposto a uma formação do trágico. Por sòbre todos os acontecimentos do decurso terreno, por mais sérios que fòssem, estava a dignidade superlativa, que tudo abrangia, de um único acontecimento, a aparição de Cristo, e tôda tragédia não era senão figura ou reflexo de um só conjunto, de acontecimentos, no qual necessariamente desembocava: o conjunto do pecado original, nascimento e sofrimento de Cristo, Juízo Final. Com isto relaciona-se a transferência do centro de gravidade da vida terrena para a vida no além, de tal forma que a tragédia nunca chegava ao seu fim no aquêem. Contudo, já antes tivemos oportunidade, especialmente no capítulo sòbre Dante, de observar que isto não significa, de forma alguma, uma desvalorização da vida terrena ou da individualidade humana; sem embargo, trouxe consigo um embotamento do fim trágico aqui, na Terra, e uma transferência da catarse para o além. No decorrer do século XVI afrouxou-se finalmente a concepção da moldura cristã-figural em quase tôda

a Europa; a saída para o além, ainda que só poucas vêzes fòsse totalmente abandonada, perdeu em segurança e em univocidade; ao mesmo tempo, os modelos antigos (primeiro Sêneca, depois também os gregos) e a teoria antiga reapareceram distintamente. A poderosa influência dos autores antigos fomentou grandemente a formação do trágico; mas também não podia deixar de acontecer que ela estivesse, por vêzes, em contradição com as novas fôrças que, a partir das circunstâncias do tempo e da própria cultura, impeliam para o trágico.

A Antigüidade via os acontecimentos dramáticos da vida humana preponderantemente na forma das mudanças de fortuna, que irrompiam de fora e de cima por sòbre o homem; ao passo que na tragédia elizabetana, a primeira forma peculiarmente moderna de tragédia, é muito maior o papel desempenhado pelo caráter singular do herói como fonte do seu destino. Esta é, acredito, a opinião dominante, e ela me parece acertada em conjunto. Evidentemente, ela precisa ser matizada e completada. Na introdução a uma edição de Shakespeare que tenho diante de mim (*The Complete Works of W. S., London & Glasgow s.d., Introduction by St. John Ervine*, p. XII), encontro que tal opinião vem expressa da seguinte forma: *And here we come on the great difference between the Greek and the Elizabethan drama: the tragedy in the Greek plays is an arranged one in which the characters have no decisive part. Theirs but to do and die. But the tragedy in the Elizabethan plays comes straight from the heart of the people themselves. Hamlet is Hamlet, not because a capricious god has compelled him to move to a tragic end, but because there is a unique essence in him which makes him incapable of behaving in any other way than he does.* E o crítico continua, salientando a liberdade de ação de Hamlet, a qual o faz duvidar e hesitar diante de decisões, uma liberdade de ação que Édipo ou Orestes não possuem. Nesta forma, o contraste está sendo considerado de maneira demasiado absoluta. Não se poderá deixar de conceder, por exemplo, também à Medéia de Eurípides, uma *unique essence*, e até uma liberdade de ação, até mesmo instantes de hesitação e de luta contra a própria e horrenda paixão; pois até Sófocles, que vale como modelo clássico-antigo, mostra no começo de *Antígone*, na conversação entre as duas irmãs, um exemplo de duas pessoas que, colocadas diante de exatamente a mesma situação, sem nenhuma coerção do destino, se decidem, a partir unicamente das diversas particularidades dos seus caracteres, a agir de modos diferentes. Apesar disto, o conceito básico do crítico inglês é correto; o caráter do herói é muito mais exata e múltiplamente formulado na tragédia elizabetana, sobretudo em Shakespeare, do que nas tragédias antigas, e tem uma parte mais ativa na formação do seu destino. A diferença pode, porém, ser entendida de outra forma, dizendo que a concepção do destino na tragédia elizabetana é, ao mesmo tempo, concebida com maior amplidão e mais estreitamente ligada ao caráter da personagem do que na tragédia antiga. Nesta

última, o destino não significa nada além do contexto trágico do enredo atual, a trama presente, dentro da qual a personagem se encontra em cada caso. Faz-se pouca referência àquilo que pode ter-lhe acontecido no restante da sua vida, na medida em que não pertença à pré-história do conflito atual, àquilo que chamamos o seu *milieu*; e afora a sua idade, sexo, posição social e uma insinuação totalmente tipificada do seu temperamento, nada ficamos sabendo sobre a sua existência normal; meramente dentro da ação trágica em questão é que o seu ser se desenvolve; todo o restante fica de lado. Isto decorre da forma como o antigo drama surgiu e dos seus pressupostos técnicos; a liberdade de movimentos, que adquiriu só muito paulatinamente, é também nas peças de Eurípides bem menor do que nas modernas. Em especial, a limitação ao conflito trágico atual decorre do fato de os temas de tragédia antiga terem sido tirados quase exclusivamente do *mythos* nacional, e, em alguns poucos casos, da história nacional; temas sagrados, cujos acontecimentos e protagonistas eram conhecidos dos ouvintes; também o *milieu* era conhecido, e além do mais, era sempre quase o mesmo; não havia, portanto, motivo para descrever seu peculiar caráter ou sua peculiar atmosfera. Eurípides estremeceu a tradição, na medida em que introduziu nos temas tradicionais novas versões, tanto dos enredos, quanto das personagens; mas também isto não pode ser comparado à multiplicidade de temas, à liberdade de criação e de invenção que possui o teatro elizabetano e o teatro moderno em geral. Graças à multiplicidade dos temas e à notável liberdade de movimentos do teatro elizabetano, são mostrados nitidamente, em cada caso, a atmosfera toda peculiar, as condições de vida, a pré-história das personagens; o desenredo sobre o palco não mais se limita rigorosamente ao desenredo do conflito trágico, mas há conversações, cenas e personagens, que a ação propriamente dita não requer necessariamente; averiguamos, assim, muita coisa a mais acerca das personagens principais; forma-se um conceito de sua vida normal e do seu caráter peculiar, independentemente da trama na qual se encontram presos no momento. Desta forma, o destino significa aqui muito mais do que só o conflito atual. Na tragédia antiga, é quase sempre possível distinguir claramente entre o caráter natural da personagem e o destino que lhe cabe. Na tragédia elizabetana, defrontamo-nos, na maioria dos casos, não com o caráter puramente natural, mas com um caráter já pré-formado pelo nascimento, pelas circunstâncias vitais, pela pré-história (isto é, pelo destino); um caráter do qual o destino já participa em grande medida, antes dele se cumprir na forma do conflito clássico determinado; este é amiúde tão somente o motivo através do qual se atualiza uma tragicidade preparada há muito. Isto é visto com especial clareza nos casos de Shylock ou de Lear. O que acontece com cada um deles lhes está destinado especialmente, para o caráter especial de Shylock ou de Lear, e este caráter não somente é o caráter natural, mas é o caráter já pré-formado pelo nascimento, pela situação, pela pré-história,

quer dizer, pelo destino, até atingir uma peculiaridade inconfundível e a tragédia a ele destinada.

Já mencionamos uma das causas, ou, pelo menos, pressupostos desta representação do destino humano de alcance mais amplo: o teatro elizabetano oferece um mundo dos homens, muito mais múltiplo do que o teatro antigo; à sua disposição estão todos os países e tempos e também todas as combinações da fantasia; há temas da história nacional e da história romana, da pré-história fabulosa, de novelas e contos de fadas; os cenários são a Inglaterra, a Escócia, a França, a Dinamarca, a Itália, a Espanha, as ilhas do Mediterrâneo, o Oriente, a Grécia antiga, a Roma antiga e o antigo Egito. Já a provocação sensível que o estrangeiro — por exemplo, Veneza ou Verona para um público inglês de 1600 — podia oferecer, é um elemento que, senão totalmente, é quase totalmente desconhecido do teatro antigo; uma figura como a de Shylock coloca, pela sua mera existência, uma série de problemas que ficaria fora de sua esfera. Aqui deve ser assinalado o fato de que o século XVI já possui, em grande medida, uma consciência perspectiva histórica. O teatro antigo tinha pouco motivo para desenvolver esta consciência, porque o círculo dos seus objetos era demasiado limitado e porque o público antigo considerava que outros círculos culturais ou vitais não tinham o mesmo valor do próprio e não constituíam objetos artisticamente dignos de consideração. Durante a Idade Média, perdeu-se até o conhecimento prático de culturas estranhas e de outras condições de vida; embora duas delas, pertencentes ao passado, a antiga e a judeu-cristã, tivessem grande importância no contexto das culturas medievais e ambas, sobretudo a judeu-cristã, fossem representadas freqüentemente na literatura e na arte, a consciência perspectivo-histórica faltava, na medida em que os acontecimentos e os seres humanos daquelas longínquas épocas eram transferidos para as próprias formas e condições de vida; César, Enéias, Pilatos, tornaram-se cavaleiros; José de Arimatéia, burguês, e Adão, um camponês do século XII ou XIII, do tipo que podia ser encontrado na França, na Inglaterra ou na Alemanha.

Desde o alvorecer do humanismo começa-se a achar que os acontecimentos da lenda e da história antigas, e também os da Bíblia, estão separados dos da própria época não somente pelo transcurso do tempo, mas também pela total diversidade das condições de vida. O humanismo, com o seu programa de renovações das antigas formas de vida e de expressão, cria em primeiro lugar uma visão histórica em profundidade, tal como nenhuma época anterior que conhecemos possuiu em tal medida: vê a Antiguidade em profundidade histórica, e, contrastando com ela, os tempos obscuros da Idade Média, que fica de permeio, e para a aquisição desta visão perspectiva não faz diferença quantos erros de compreensão e de interpretação ele possa ter cometido individualmente. Já a partir de Dante é possível comprovar a existência de um traço desta visão histórica perspectiva; no século

XVI torna-se mais exata e difundida, e mesmo se, como veremos mais tarde, a tendência para a absolutização do modelo antigo e para a desconsideração de tudo o mais que estivesse de permeio, procurasse desalojar novamente a perspectiva histórica da consciência, ela nunca o conseguiu em tal medida, que o viver-em-si-mesmo natural da cultura antiga, ou a ingenuidade histórica dos séculos XII ou XIII tivessem sido alcançados jamais, novamente. Junta-se a isto, no século XVI, o efeito das grandes descobertas, que ampliaram violentamente o horizonte cultural-geográfico e, simultaneamente, também os conceitos acerca das possíveis formas de vida humana: formou-se junto aos diferentes povos da Europa o sentimento nacional, de tal forma que começaram a tomar consciência das suas diferentes peculiaridades; finalmente, também o cisma da Igreja contribuiu para contrapor os diferentes grupos humanos; de tal forma que, em lugar dos contrastes relativamente simples entre gregos, ou romanos e bárbaros, ou entre cristãos e pagãos, difundiu-se uma imagem muito mais variada da sociedade humana. Isto não aconteceu de uma só vez, preparou-se longamente, mas no século XVI avança aos trancos e numa escala impressionante, tanto no que se refere à amplitude da visão perspectiva, quanto à quantidade de pessoas que a adquiriram. A realidade, dentro da qual os homens vivem, modifica-se, torna-se mais ampla, mais rica em possibilidades e ilimitada; assim, ela também se modifica, no mesmo sentido, quando se torna objeto da representação. O círculo vital apresentado em cada caso não é mais o único possível, ou parte deste único possível, firmemente limitado; muito amiúde muda-se de um círculo para outro, e mesmo quando isto não acontece, é possível reconhecer, como fundamento da representação, uma consciência mais livre, que abrange um mundo ilimitado. Já fizemos menção disto ao falarmos de Boccaccio mas, sobretudo, no nosso capítulo sobre Rabelais; poderíamos tê-lo feito também ao falarmos de Montaigne. Na tragédia elizabetana e, sobretudo, na obra de Shakespeare, a consciência perspectiva tornou-se natural, embora não seja muito exata e não chegue a ser expressa com grande uniformidade. Shakespeare e os poetas da sua geração têm, às vezes, conceitos errados acerca de culturas e países estranhos; misturam, às vezes propositalmente, cenas e alusões contemporâneas em meio a um tema estranho, assim como acontece, por exemplo, com as observações sobre o teatro londrino em *Hamlet*; muito freqüentemente Shakespeare apresenta um país feérico, só vagamente ligado a tempos ou espaços reais, como cenário das suas peças; mas também isto não são senão formas lúdicas da visão perspectiva; a consciência da multiplicidade das condições da vida humana existe nêle, e êle pode presumi-la no seu público.

Dentro do gênero isolado, o elemento perspectivo mostra-se ainda de uma outra maneira. A Shakespeare e a muitos dos contemporâneos repugna desligar radicalmente do contexto geral dos acontecimentos uma única viragem do destino, que atinja

somente poucas pessoas, num só nível estilístico, tal como o fizeram os poetas trágicos da Antigüidade, e no qual os seus imitadores dos séculos XVI e XVII chegaram, às vezes, a superá-los; êste processo isolante, que é explicável a partir de pressupostos culturais, míticos e técnicos do teatro antigo, contraria um conceito do concêrto universal, mágico e polivocal, que surtia no Renascimento. O teatro de Shakespeare não apresenta golpes isolados do destino, que quase sempre caem de cima, e cujas conseqüências se resolvem entre poucas personagens, enquanto que o mundo circundante fica limitado a outras poucas, absolutamente necessárias para a prossecução do enredo — pelo contrário, apresenta urdiduras inerentes ao mundo, surgidas de determinadas circunstâncias e do encontro de caracteres formados de múltiplas maneiras, e das quais participa também o mundo circunstante, até a paisagem, até mesmo os espíritos dos mortos e outros seres supraterrêneos; enquanto isso, o papel dos participantes freqüentemente não contribui em nada, ou o faz em muito pouco, para o avanço da ação, mas permanece num jôgo simpático, conjunto ou contrário, num outro nível estilístico. Aparecem personagens secundárias e ações paralelas em grande quantidade, das quais a economia da ação poderia prescindir totalmente ou, pelo menos, em grande parte; assim; por exemplo, o episódio de Gloster no *Rei Lear*, a cena entre Popeu e Meia em *Antônio e Cleópatra* (2, 7), muitas cenas e personagens de *Hamlet* — todo mundo conhece outros exemplos. Evidentemente, tais ações e tais personagens não são totalmente inúteis na economia dos dramas; mesmo uma *charge*, como Osric em *Hamlet*, está tão bem acabada, porque libera um importante reflexo do espírito e do estado de ânimo momentâneo de Hamlet; mas para a prossecução da ação, o acabamento da figura de Osric não é necessário. A economia das peças de Shakespeare é de uma pródiga generosidade, e serve como testemunha da sua alegria de modelar os mais diferentes fenômenos vitais, a qual, por sua vez, está inspirada pela concepção da concatenação universal do mundo, de tal forma que, a cada corda que é tangida no destino humano, ressoam, harmônica ou desarmonicamente, uma plethora de vozes. A tempestade para a qual Regan impele o seu velho pai, o rei, não é uma casualidade: é uma manifestação de potências mágicas, as quais são mobilizadas para impulsionar o processo para o seu cimo, e também as falas do bôbo e, depois, do pobre Tom, são vozes daquela orquestra universal, enquanto que o seu papel dentro da estrutura meramente racional da ação é apenas secundário. Assim aparece uma riqueza no gradiente dos níveis estilísticos, a qual, dentro do tom principal, que é sublime, desce até o farsesco e o tolo.

Êste quadro estilístico é muito peculiarmente elizabetano e shakesperiano, mas as suas raízes estão na tradição popular, a saber, originalmente, no drama universal da história de Cristo. Todavia há degraus intermediários, e também se introduziram

outros motivos folclóricos individuais, que não são de origem cristã; mas a concepção criatural do homem, a estrutura frouxa, com as muitas ações e personagens secundárias, e a mistura do sublime com o baixo, não pode provir, em última análise, de nenhuma outra fonte afora o teatro medieval cristão, no qual tôdas estas coisas eram necessárias e estavam unidas à essência da questão. Até a participação dos elementos num destino importante tem o seu modelo mais conhecido no terremoto que sobreveio à morte de Cristo (*Mat.*, 27, 51 ss.), e este modelo conservou grande eficácia ao longo da Idade Média (cf. *Canção de Rolando*, 1423 ss., ou *Vita Nova*, 23). Mas ora, no teatro elizabetano, a superestrutura do conjunto perdeu-se; o drama de Cristo não mais é o drama geral, não é mais o vaso para o qual flui todo destino humano; a história dramatizada recebe uma determinada ação humana como ponto central, adquire a sua unidade a partir dela, e o caminho está livre para a tragédia humana independente. A velha e grande ordem do pecado original, sacrifício divino, Juízo Final, retrocede; o drama humano encontra a sua ordem em si mesmo, e aqui intervém o modelo antigo, com epítase, crise e solução trágica; também a divisão dos acontecimentos em atos é tirada de lá. Contudo, a liberdade do trágico e, em geral, o campo de ação dos homens não mais conhecem os antigos limites; a dissolução do cristianismo medieval, que se estava realizando em grandes crises, faz surgir uma necessidade dinâmica de auto-orientação, uma vontade de rastejar as forças secretas da vida, sendo que com isto entram em mútua relação os elementos mágicos e os científicos, o elementar e o moral-humano; uma imensa simpatia parece permear o mundo. Além do mais, o cristianismo havia compreendido os problemas humanos (bem e mal, culpa e destino) de uma forma mais fortemente excitante, antitética e até paradoxal do que a Antigüidade; também quando a solução através do pecado original e do drama da salvação começou a perder sua validade, a compreensão mais profundamente excitante do problema e as concomitantes concepções acêrca da natureza do homem conservaram longamente sua eficácia. A obra de Shakespeare mostra o desdobramento das forças liberadas, mas que carregam ainda em si tôda a riqueza moral do passado; logo depois, os movimentos contrários represadores conseguiram predominar; o protestantismo e a contra-reforma, a organização absolutista da sociedade e da vida espiritual, a imitação acadêmico-purista da Antigüidade, o racionalismo e o cientificismo empírico, todos estes operaram em conjunto no sentido de evitar que esta liberdade no trágico continuasse a evoluir.

O mundo moral e mental de Shakespeare é, desta forma, muito mais movimentado, mais rico em camadas e, de per si, antes mesmo de qualquer ação determinada, mais dramático do que o da Antigüidade; a própria base sobre a qual os homens se movimentam e os acontecimentos se desenrolam é mais insegura e parece estar agitada por comoções internas; não há qualquer

mundo fixo como pano de fundo, mas um mundo que se reproduz constantemente a partir das forças mais múltiplas. Isto é sentido, certamente, por qualquer leitor ou espectador, mas talvez não seja inútil descrever um pouco mais pormenorizadamente a dinâmica dos seus processos mentais e dar um exemplo. Na tragédia antiga, o filosofar é, em geral, não-dramático; é sentença, abstraída dos acontecimentos e generalizada, desligada da personagem e do seu destino; nas peças de Shakespeare torna-se pessoal, brota imediatamente da situação atual de quem fala e permanece ligada à mesma; não é resultado da experiência adquirida através dos acontecimentos, e também não é uma resposta eficaz no diálogo versificado, mas é auto-observação dramática, que procura o lugar certo para a sua entrada, ou se desespera à sua descoberta. Quando o mais revolucionário dos trágicos gregos, Eurípides, polemiza contra as diferenças de classe entre os homens, isto acontece em um verso em forma de sentença que diz, por exemplo, que só o nome envergonha o escravo; afora isso, um escravo nobre não é menos do que um homem livre. Shakespeare não polemiza contra a ordem estatal, e parece que êle não nutria qualquer intenção socialmente revolucionária. Contudo, quando uma das suas figuras, a partir da sua situação, externa tais pensamentos, isto acontece com uma força atual e dramática, que confere ao pensamento algo de arrebatador e cortante: Deixai os vossos escravos viver como vós mesmos, dai-lhes o mesmo alimento e habitação, casai-os com os vossos filhos! Dizeis que êstes escravos são vossa propriedade? Pois bem, da mesma forma vos respondo: esta libra de carne eu comprei, é minha... O pária Shylock não apela para o direito natural, mas para a injustiça existente; quanta dinâmica atualidade há numa tal ironia amarga, trágica!

O grande número de fenômenos morais que o todo do mundo, em constante mudança, faz vir à tona, e que participam ativamente, êles próprios, da sua renovação, produz uma riqueza de níveis tonais, que a tragédia antiga nunca pode produzir. Abro a êsmo um volume de Shakespeare e encontro *Macbeth*, ato terceiro, cena sexta, onde Lennox, um nobre escocês, comunica a um seu amigo a sua opinião sobre os últimos acontecimentos:

My former speeches have but hit your thoughts,
Which can interpret further: only, I say,
Things have been strangely borne: The gracious Duncan
Was pitied of Macbeth: — marry, he was dead:
And the righth-valiant Banquo walk'd too late;
Whom, you might say, if't please you, Fleance kill'd,
For Fleance fled. Men must not walk too late.
Who cannot want the thought, how monstrous
It was for Malcolm and for Donalbain

To kill their gracious father? damned fact!
 How dit it grieve Macbeth! did he not straight,
 In pious rage, the two delinquents tear,
 That were the slaves of drinks and thralls of sleep?
 Was not that nobly done? Ay, and wisely too;
 For 'twould have anger'd any heart alive,
 To hear the men deny't...²

A espécie de discurso utilizada nesta peça — na qual se dá a entender algo de maneira maliciosa (“insinua-se”), sem pronunciá-lo — era bem conhecida na Antigüidade; Quintiliano trata dela no nono livro, quando fala das *controversiae figuratae*, e encontram-se exemplos nos grandes oradores. Mas assim, tão totalmente sem retórica, em meio a uma conversação privada, e, contudo, totalmente dentro da atmosfera carregada e trágica, isto constitui uma mistura que era totalmente estranha à Antigüidade. Folheio um tanto, e encontro as palavras com as quais Macbeth, imediatamente antes de sua última luta, recebe a notícia da morte da sua mulher:

SEYTON: The queen, my lord, is dead.
 MACBETH: She should have died hereafter;
 There would have been a time for such a word...
 To-morrow, and to-morrow, and to-morrow
 Creeps in this petty pace from day to day
 To the last syllable of recorded time;
 *And all our yesterdays have lighted fools
 The way to dusty death. Out, out, brief candle!
 Life's but a walking shadow; a poor player,
 That struts and frets his hour upon the stage,
 And then is heard no more; it is a tale
 Told by an idiot, full of sound and fury,
 Signifying nothing. (Enter a Messenger)
 Thou com'st to use thy tongue; thy story quickly...³

² Minhas falas anteriores apenas bateram em teus pensamentos, os quais podem interpretar além: só digo: as coisas nasceram estranhamente. O gentil Duncan foi objeto de pena para Macbeth: — claro, estava morto — e o reto e valente Banquo passou tarde demais; êste, podeis dizer, foi morto por Fleance, pois Fleance fugiu. Os homens não devem passear muito tarde. Quem não pode fugir da idéia de quão monstruoso foi para Malcolm e Donalbain matar o seu gentil pai? Maldito fato? Como angustiou Macbeth! Não é verdade que êle, com ira piedosa, matou logo os dois delinquentes que eram escravos da bebida e prêsas do sono? Não foi isso feito com nobreza? Sim, e com prudência, também; pois teria irado qualquer coração vivo ouvi-los negar...

³ Seyton: A rainha, senhor, está morta.
 Macbeth: Deveria ter morrido mais tarde; teria havido tempo para tal notícia... Amanhã, e amanhã, e amanhã, arrasta-se com êsse passo miúdo, dia a dia, até a última sílaba do tempo rememorado; e todos os nossos ontens iluminaram aos tolos o caminho para a morte sombria. Apaga-te, apaga-te, curta vela! A vida não é senão uma sombra andante; um mau ator, que passa pomposamente pelo palco, e depois não mais é ouvido: é um conto narrado por um idiota, cheio de som e fúria, significando nada. (Entra um mensageiro.) Vens para usar tua língua; tua história, depressa...

Macbeth, através de tudo o que de terrível fêz e sofreu pela sua ação, tornou-se duro e destemido; dificilmente algo pode ainda assustá-lo (*I have supp'd full with horrors*); além disto, tôdas suas forças estão em máxima tensão para aquela última defesa; então chega-lhe a notícia da morte da companheira, que outrora o empurrara para o crime, e que foi abandonada, antes dêle, pela força da vida — e o joga, só por um instante, em obscuras cismas; um relaxamento, evidentemente, um relaxamento que só pode levar para a desesperação e a gravidade; mas nesta gravidade também pesa a humanidade e a sabedoria; Macbeth carregou-se de sabedoria adquirida por êle próprio, brotada do seu fado; ficou maduro para o conhecimento e para a morte; o seu último grau de maturidade êle o atinge neste instante, quando a sua última e única companheira o abandona. Assim como aqui, a partir do horrendo e trágico, assim também surge uma outra vez do grotesco e risível, puro, o homem, assim como êle foi pròpriamente concebido, e tal como, talvez em instantes felizes, se realizou. Polônio é tolo, senil e doido; mas quando dá ao filho que parte os seus últimos conselhos, e sua bênção (I, 3), possui a sabedoria e a dignidade do ancião.

Não só a grande quantidade de fenômenos e a mistura entre o alto e o baixo; o sublime e o quotidiano, o trágico e o cômico, apresentada sempre em novas tonalidades e extremamente humana, devem ser assinaladas aqui; mas também aquela concepção dificilmente exprimível com palavras claras, mas que opera em tôda parte, segundo a qual há uma base universal que se tece constantemente a si própria, se renova e está internamente ligada em tôdas suas partes, de onde tudo isto flui e que torna impossível isolar um acontecimento ou um nível estilístico. A figurabilidade comum, claramente delimitada, de Dante, dentro da qual tudo chegará a prestar contas no além, no reino definitivo de Deus, e no qual as pessoas só no além atingem a sua plena realidade, não mais existe; já no aquém as personagens trágicas atingem a sua plenitude final, quando, cheias dos seus destinos, amadurecem, como Hamlet, Macbeth e Lear; e contudo, não estão prêsas somente ao destino que coube a cada um, mas estão todos unidos como atôres naquela peça, que foi escrita pelo desconhecido e inescrutável poeta do universo, que está ainda sendo escrita por êle; uma peça, cuja verdadeira significação e realidade nem êles nem nós conhecemos. Citarei a êste respeito alguns versos d'*A Tempestade* (IV, 1):

... these our actors,
 As I foretold you, were all spirits, and
 Are melted into air, into thin air;
 And, like the baseless fabric of this vision
 The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,
 The solemn temples, the great globe itself,
 Yea, all which it inherit, shall dissolve,
 And like this unsubstantial pageant faded,

Leave not a rack behind; we are such stuff
As dreams are made of, and our little life
Is rounded with a sleep⁴.

Com isto fica dito, simultaneamente, que, embora Shakespeare contenha a realidade terrena, e também suas formas mais quotidianas, em mil refrações e misturas, a sua intenção ultrapassa de longe a representação da realidade nas suas ligações meramente terrenas; êle abrange a realidade, mas também a sobrepuja. Isto fica aparente já com as aparições dos espíritos e das bruxas, e no estilo das falas, amiúde não-realista, no qual se fundem as influências de Sêneca, do petrarquismo e de outras tendências da moda, de uma maneira peculiarmente concreta, mas só imperfeitamente realista. Isto manifesta-se ainda mais essencialmente na estrutura interna dos acontecimentos, os quais freqüentemente, e justamente nas peças mais importantes, são apenas de um realismo um tanto desconexo e gretado, e apresentam repetidamente a tendência de passar para o feérico, ou para o fantásticamente lúdico ou ainda para o supraterrano e demoníaco.

E, vista ainda de um outro ângulo, a tragédia de Shakespeare não é totalmente realista; já falamos no começo deste capítulo a respeito: êle não leva a sério, ou não considera trágicamente a realidade comum e quotidiana; trata trágicamente só pessoas nobres, príncipes e reis, homens de estado, generais e heróis da Antiguidade; quando aparecem pessoas do povo ou soldados ou membros das classes médias ou inferiores, isto sempre acontece em estilo baixo, num dos muitos matizes do cômico dos quais êle dispõe. Esta separação estamental dos estilos pode ser encontrada na sua obra mais conseqüentemente do que nas obras da literatura ou da arte medievais, sobretudo as cristãs, e trata-se, indubitavelmente, de uma irradiação do antigo conceito do trágico. Todavia, como já assinalamos, as suas figuras trágicas, pertencentes às altas esferas, apresentam freqüentemente quebras estilísticas para o corpóreo-criatural, para o grotesco e o discrepante, mas isto raramente acontece vice-versa; Shylock é, talvez, a única figura que poderia ser considerada como exceção, e já vimos como, mesmo no seu caso, os motivos trágicos são abandonados no fim. O espírito universal de Shakespeare não é, de forma alguma, um espírito popular, e isto diferencia-o também fundamentalmente dos seus admiradores e imitadores do *Sturm und Drang* e do Romantismo. A ação dinâmica das forças elementares, que sentimos na sua obra, não tem nada a ver com as profundezas da alma popular, com a qual aquêles pósteros a ligaram. Neste sentido, é elucidativo comparar as

⁴ ... êstes nossos atôres, como vos antecipei, eram todos espíritos, e derreteram-se em ar, em ar sutil; e, como a fábrica infundada desta visão, as tôrres coroadas de nuvens, os esplêndidos palácios, os solenes templos, o próprio grande globo, sim, tudo o que herda dissolver-se-á e, como êste cenário insubstancial, uma vez dissipado, não deixará atrás de si nem uma ruína; somos do mesmo estôfo de que os sonhos são feitos, e a nossa breve vida se perfaz com um sono.

suas cenas populares com as de Goethe. A primeira cena de *Romeu e Julieta*, durante a qual há o encontro dos criados dos Montescos e dos Capuletos, apresenta uma grande semelhança com o encontro dos líderes camponeses com os cavaleiros de Bamberg, no começo do *Goetz von Berlichingen*; quanto mais sérias, mais humanas e mais conscientemente participantes dos acontecimentos são as personagens de Goethe! E mesmo se neste caso fôsse, talvez, possível objetar que os problemas que são ventilados do *Goetz* são muito diferentes e atingem diferentemente o povo, esta objeção fica invalidada quando a comparação é feita entre as cenas populares de algum dos dramas romanos, *Júlio César* ou *Coriolano*, e as de *Egmont*. Não somente o enfiar-se na alma popular estava longe de Shakespeare, mas também não há na sua obra qualquer elemento precursor do Iluminismo, da moral burguesa ou do culto dos sentimentos; nas suas obras, cujo autor fica sendo praticamente anônimo, sopra um vento diferente daquele das criações do tempo do despertar alemão, nas quais se percebe sempre a personalidade profundamente sensível e de rico caráter, que, sentada num quarto velho burguês, se entusiasma pela liberdade e pela grandeza. Considere-se quão inimagináveis seriam figuras como a de Clara ou Margarida, ou uma tragédia como *Luise Millerin* no mundo de Shakespeare; um enredo trágico, no qual se trate da virgindade de uma jovem burguesa, é no contexto da literatura elizabetana, um disparate.

Lembre-se, em conexão com isto, a famosa interpretação do *Hamlet*, dada por Goethe em *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (livro 4, capítulo 3 e 13). É profunda e bela; com razão não só os românticos, mas também muitos leitores posteriores, na Alemanha e na Inglaterra, admiraram-na. A maneira pela qual Goethe explica a tragédia de Hamlet a partir da súbita ruína da vida exterior e moralmente assegurada na sua juventude, a partir do desmoronamento da confiança na ordem ética, que era representada para êle, anteriormente, pelo laço, ora tão horrendamente rompido, entre os seus pais, os quais amava e honrava, êste tipo de explicação é de grande força de convicção. A interpretação de Goethe é, contudo, simultaneamente, também uma imagem estilística do seu próprio tempo, da *Goethezeit*. Hamlet aparece, na sua interpretação, como um jovem tenro, sensível, que procura o mais elevado pelo caminho do ideal, modesto e com insuficiente força no seu ser interior; para citar as próprias palavras resumidoras de Goethe, "uma grande ação é imposta a uma alma, que não está em condições de realizá-la"; ou, um pouco mais tarde: "Um ser belo, puro, nobre, elevadamente moral, sem a força sensível, que faz o herói, succumbe sob uma carga que não pode levar nem jogar longe de si..." Será que Goethe não sentiu a força original e ainda crescente durante a peça, de Hamlet, o seu humor cortante, diante do qual recuam todos os que o circundam, a astúcia e a temeridade dos seus ataques, a sua selvagem dureza contra Ofélia, a violência com a qual enfrenta sua mãe, a fria calma

com que tira do seu caminho os cortesãos que se lhe atravessam, a elástica audácia de tôdas as suas palavras e de todos os seus pensamentos? Por mais que adie constantemente a ação decisiva, êle é, de longe, a figura mais forte da peça; ao seu redor há uma aura de demonismo, que cria respeito, timidez e, não raramente, mêdo; quando então algum movimento ativo irrompe dêle, êste é rápido, audaz e, por vêzes, pérfido, e atinge, com violência certa, o centro do alvo. Evidentemente, é verdade que justamente os acontecimentos que o acordam para a vingança paralisam a sua fôrça de decisão; mas será que isto pode ser explicado a partir de uma fraqueza vital, a partir da falta da "fôrça sensível, que faz o herói"? Não será, antes, que, numa natureza forte e dotada de uma riqueza quase demoníaca, ganhem em fôrça a dúvida e o desgosto pela vida e que todo o pêso dêsse ser se desloque precisamente nesse sentido? Que, justamente pela paixão com que uma natureza forte se entrega aos seus impulsos, êstes se tornem tão dominadores, que o dever de viver se torne molesto e o de agir, um tormento? Não é o caso de tentar aqui a oposição de uma outra interpretação, contrastante com a de Goethe; trata-se de indicar o sentido em que se movimentavam Goethe e o seu tempo, quando se esforçavam em igualar Shakespeare às suas próprias convicções. Aliás, a pesquisa mais recente demonstra, diante de tais interpretações uniformemente psicológicas das personagens de Shakespeare, um ceticismo bastante marcado, excessivo, até, para o meu modo de sentir.

A riqueza de níveis estilísticos que está contida na obra trágica de Shakespeare vai além do realismo pròpriamente dito; além disso, ela é mais dura, mais isenta de pressupostos e, de uma forma divina, mais imparcial do que os seus posteriores de ao redor de 1800. Por outro lado, como tentamos demonstrar acima, ela é condicionada pelas possibilidades da mistura estilística que foram criadas pela Idade Média cristã. Sòmente pela mistura estilística cristã pôde se tornar realidade o pressentimento que Platão pronuncia no fim do *Banquete*; quando Sócrates, de madrugada, explica aos últimos bebedores, Agatão e Aristófanes, que estão quase vencidos pelo cansaço, que um e o mesmo poeta deveria dominar a tragédia e a comédia, e que o legítimo criador de tragédias também é um comediógrafo. O fato de que êste pressentimento ou exigência de Platão sòmente poderia amadurecer pelo caminho da visão cristã-medieval do homem, e sòmente poderia se tornar realidade depois de essa visão ter sido ultrapassada, já foi reconhecido e enunciado freqüentemente, pelo menos, em suas linhas gerais, até pelo próprio Goethe. Quero citar aqui uma passagem, na qual êle fala nisso, pois ela própria é um fenômeno estilístico; reúne uma compreensão engenhosa e uma certa limitação da visão crítica, que se apresenta como sendo de um humanismo burguês ultrapassado, avêso à Idade

Média. A passagem consta das notas à sua tradução da narração de Diderot "O sobrinho de Rameau", perto do fim da secção, importante de per si, sôbre "Gôsto"; foi escrita em 1805, e diz assim:

Wohl findet sich bei den Griechen so wie bei manchen Roemern eine sehr geschmackvolle Sonderung und Laeuterung der verschiedenen Dichtarten, aber uns Nordlaender kann man auf jene Muster nicht ausschliesslich hinweisen. Wir haben uns anderer Voreltern zu rühmen und haben manch anderes Vorbild im Auge. Waere nicht durch die romantische Wendung ungebildeter Jahrhunderte das Ungeheure mit dem Abgeschmackten in Berührung gekommen, woher haetten wir einem Hamlet, einen Lear, eine Anbetung des Kreuzes, einen standhaften Prinzen?

Uns auf der Hoehe dieser barbarischen Avantagen, da wir die antiken Vorteile wohl niemals erreichen werden, mit Mut zu erhalten, ist unsere Pflicht . . .⁵.

As duas peças que Goethe enumera elogiosamente após as de Shakespeare são de Calderón, e isto leva-nos para a literatura do *siglo de oro* espanhol, na qual, apesar de tôdas as diferenças de pressupostos de atmosfera, aparece um tratamento da realidade vital que se aproxima muito daquele do teatro elizabetano, tanto no que se refere à mistura dos níveis estilísticos, quanto na intenção geral, que embora inclua a representação do real-quotidiano, não o considera a sua meta; vai além disto; o esforço numa constante poetização e soerguimento do real é ainda mais fortemente sensível do que na obra de Shakespeare. Mesmo no que se refere à divisão estamental de estilos, pode-se constatar certas semelhanças; mas estas são sòmente superficiais; o orgulho nacional espanhol pôde considerar todo espanhol como figura de estilo elevado, não só os espanhóis de nobre estirpe; pois o motivo da honra feminina, tão importante e, a bem dizer, central na literatura espanhola, dá origem a enredos trágicos até entre camponeses, e surgem, desta forma, dramas populares de caráter trágico, como, por exemplo, *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega, ou *El Alcalde de Zalamea*, de Calderón. Neste sentido, o realismo espanhol é mais decididamente popular e preenchido da vida do povo do que o inglês de igual época; em geral transmite muito mais a realidade quotidiana contemporânea. Enquanto na maioria dos estados europeus, e sobretudo na França, o absolutismo fêz o povo calar, de tal forma que, durante dois séculos, a sua voz quase não se fêz

⁵ Certamente encontra-se nos gregos, assim como em alguns romanos, uma separação e depuração das diferentes espécies de poesia, feita com muito bom gôsto, mas a nós, nórdicos, não se pode indicar exclusivamente tais modelos. Podemos louvar-nos de ter outros antepassados e temos sob os olhos alguns outros modelos. Se graças ao jeito romântico de séculos incultos, o monstruoso não tivesse entrado em contato com o desenxabido, de onde teríamos obtido um Hamlet, um Lear, uma *Devoção da Cruz*, um *Príncipe Constante*?

Mantermo-nos corajosamente à altura desta bárbaras vantagens, uma vez que certamente nunca atingiremos as vantagens dos antigos, êste é o nosso dever.

ouvir, na Espanha êle estava tão intimamente ligado ao que a tradição nacional tinha de mais próprio, que durante a sua vigência o povo conseguiu uma expressão literária colorida e vivaz.

Todavia, a literatura espanhola do grande século não tem uma importância muito grande na história da conquista literária da realidade moderna; a sua importância é bem menor que a de Shakespeare, mesmo que a de Dante, Rabelais ou Montaigne. Embora também tivesse influenciado fortemente o Romantismo, a partir do qual, como esperamos poder mostrar mais tarde, evoluiu o moderno realismo, a literatura espanhola do *siglo de oro* fecundou, dentro do romantismo, muito mais o fantástico, o aventuroso e o teatral, do que a tendência para o real. A poesia medieval espanhola tinha sido realista, de uma forma especialmente legítima e concreta; mas o realismo do *siglo de oro* é, em si, como que uma aventura, e parece quase exótico; é, mesmo na representação dos campos mais baixos da vida, extremamente colorida, poetizante e ilusionista; ilumina a realidade quotidiana com raios das formas cerimoniais de trato, com construções lingüísticas rebuscadas e preciosas, com o grande *pathos* dos ideais cavalleirescos e com toda a magia interior e exterior da devoção barroco-contra-reformadora; faz do mundo um teatro prodigioso. E dentro deste teatro prodigioso — e também isto é essencial para a sua relação com o moderno realismo — reina, porém, apesar da aversão e da prodigiosidade, uma ordem fixa; embora no mundo tudo seja sonho, nada é um enigma que exija ser decifrado; há paixões e conflitos, mas não há problemas. Deus, o rei, honra e amor, classe e posição estamental são inamovíveis e indubitados, e nem as figuras trágicas, nem as cômicas, colocam-nos questões que sejam difíceis de responder. Entre os autores espanhóis do apogeu que conheço, Cervantes é certamente aquêle cujas personagens mais podem chegar a apresentar uma certa problemática; mas basta comparar a *doidice* apenas errada, fácil de interpretar e, em última análise, curável, de Dom Quixote com o estado fundamental, multívoco e incurável de loucura-no-mundo de Hamlet para perceber a diferença. Uma vez que o bastidor da vida é tão forte e seguro, por mais coisas erradas que nêle aconteçam, não se sente nas obras espanholas, apesar de todo o movimento colorido e vivaz, nada que possa ser tido como um movimento nas profundezas da vida, e menos ainda, alguma vontade de pesquisa fundamental ou de formulação prática. As ações dos seres humanos têm, nestas peças, o fim preponderante de demonstrar e provar deslumbrantemente a posição moral, seja como fôr, trágica, cômica ou uma mistura das duas; se elas têm algum efeito, se levam alguma coisa adiante, ou põem alguma coisa em movimento, isto tem pouca importância, e, de qualquer forma, a ordem do mundo permanece depois tão inamovivelmente firme quanto antes; só dentro dela é possível a

provação ou o desencaminhamento. Quão mais importante é a atitude moral e a intenção do que o êxito, isto é parodiado por Cervantes no 19º capítulo do livro primeiro do *Dom Quixote*; quando o cavaleiro fica sabendo, através do ferido *bachiller* Alonso López, da desgraça que causou com o seu ataque ao cortejo fúnebre, não sente nenhuma espécie de consternação ou embaraço; havia considerado o cortejo como uma aparição satânica e tinha, portanto, o dever de atacá-lo; está satisfeito de ter cumprido com o seu dever e gaba-se disso. Aliás, raramente um tema colocou tão perto a tarefa da pesquisa problemática da realidade contemporânea quanto *Dom Quixote*. O conflito entre as concepções ideais de uma época passada e de uma classe que perdeu a sua função, por um lado, e a realidade contemporânea, pelo outro, deveria levar para uma representação problemático-crítica desta última, tanto mais que o doido Dom Quixote é amiúde superior aos seus antagonistas sensatos, graças à sua firmeza ética e ao seu espírito. Mas Cervantes não desenvolveu a sua obra neste sentido. A sua representação da realidade espanhola se desfibra em muitas aventuras e imagens isoladas; os seus fundamentos permanecem intocados e inamovidos.

14 — Yo no veo, Sancho, dijo Don Quijote, sino a três labradoras sôbre tres borricos.¹
— Ahora me libre Dios del diablo, respondió Sancho.
¿ Y es posible que tres hacaneas, o como se llaman blancas como el ampo de la nieve, le parezcan a vuesa merced borricos? Vive el Señor, que me pele estas barbas si tal fuese verdad.

— Pues yo te digo, Sancho amigo, dijo D. Quijote, que es tan verdade que son borricos e borricas, como yo soy Don Quijote, y tu Sancho Panza: a lo menos a mil tales me parecen.— Calle, señor, dijo Sancho, no diga la tal palabra, sino despabile esos ojos, y venga a hacer reverencia a la señora de sus pensamientos, que ya llega cerca: y diciendo esto se adelantó a recibir a las tres aldeanas, y apeándose del rucio tuvo del cabestro al jumento de una de las tres labradoras, y hincando ambas rodillas en el suelo, dijo:

— Reina y princesa y duquesa de la hermosura, vuestra altivez y grandeza sea servida de recibir en sua gracia y buen talante al cautivo caballero vuestro, que allí está hecho piedra marmol, todo turbado y sin pulsos de verse antes vuestra magnifica presencia. Yo soy Sancho sua escudero, y él es el asendereado caballero D. Quijote de la Mancha, llamado per otro nombre el Caballero de la Triste Figura.

A esta sazón ya se habia puesto D. Quijote de hinojos junto a Sancho, y miraba con ojos desencajados y vista turbada a la que Sancho llamaba reina y señora; y como no descubría en ella sino una moza aldeana y no de muy buen rostro, porque

(1) Este capítulo só foi acrescentado em 1949, três anos após a aparição da primeira edição em alemão, especialmente para a tradução em espanhol.

era cariredonda y chata, estaba suspenso y admirado, sin osar desplegar los labios. Las labradoras estaban asi mismo atonitas viendo aquellos dos hombres tan diferentes hincados de rodillas, que no dejaban pasar adelante a su compañera; pero rompiendo el silencio la detenida, toda desgraciada y mohina, dijo:

— Apártense nora en tal del camino, y déjenmos pasar, que vamos de priesa. —

A lo que respondió Sancho:

— O princesa y señora universal de Toboso, ¿como vuestro magnifico corazón no se enternece viendo arrodillado ante vuestra sublimada presencia a la coluna y sustento de la andante caballeria? —

Oyendo lo qual otra de las dos dijo:

— Mas jo que te estrego burra de mi suegro: mirad con que se vienen los señoritos ahora a hacer burlas de las aldeanas, como se aqui no supiésemos echar pullos como ellos: vayan su camino, y déjenmos hacer el nueso, y serles ha sano. —

— Levántate, Sancho, dijo a este punto Don Quijote, que ya veo que la fortuna, de mi mal no harta, tiene tomados los caminos todos por donde pueda venir algun contento a esta anima mesquina que tengo en las carnes. Y tu, o extremo valor que puede desearse, termino de la humana gentileza, unico remedio de esto afligido corazón que te adora, ya que el maligno encantador me persigue, y ha puesto nubes y cataratas en mis ojos, y para solo ellos y no para otros ha mudado y transformado tu sin igual hermosura y rostro en el de una labradora pobre, si ya tambien el mio no le ha cambiado en el de algun vestiglo para hacerle aborrecible a tus ojos, no dejes de mirarme blanda y amorosamente, echando de ver en esta sumisión y arrodillamiento que a tu contrahecha hermosura hago, la humildad con que mi alma te adora. —

— Toma que mi aguelo, respondió la aldeana, amiguita soy yo de oir resquebrajos. Apártense y déjenmos ir, y agradeçselo hemos. —

Apartóse Sancho y dejola ir, contentisimo de haber salido bien de su enredo. Apenas se vió libre la aldeana que habia hecho la figura de Dulcinea cuando picando a su cananea con un aguijon que en un palo traia, dió a correr por el prado adelante; y como la borrica sentia la punta del aguijón, que le fatigaba mas de lo ordinario, comenzó a dar corcovos, de manera que dió con la señora Dulcinea en tierra: lo cual visto por D. Quijote, acudió a levantarla, y Sancho a componer y cinchar el albarda, que tambien vino a la barriga de la pollina. Acomodada pues el albarda, y queriendo D. Quijote levantar a su encantada señora en los brazos sobre la jumenta, la señora levantándose del suelo le quitó de aquel trabajo, porque haciendose algun tanto atrás tomó una corridica, y puestas ambas manos sobre las ancas de la pollina dió con su cuerpo mas ligero que

un halcón sobre la albarda, y quedó a horcajadas como si fuera hombre, y entonces dijo Sancho:

— Vive Roque, que es la señora nuestra ama mas ligera que un alcotán, y que puede enseñar a subir de la gineta al mas diestro Cordobés o Mejicano; el arzón trasero de la silla pasó de un salto, y sin espuelas hace correr la hacanea como una cebrá, y no le van en zaga sus doncellas, que todos corren como el viento! —

Y así era la verdad, porque en viéndose a caballo Dulcinea todas picaron tras ella y dispararon a correr, sin volver la cabeza atrás por espacio de más de media legua. Siguiólas D. Quijote con la vista, y quando vió que no parecian, volviéndose a Sancho le dijo:

— Sancho, ¿qué te parece, cuan mal quisto soy de encantadores?...

*

— Eu não vejo, Sancho, disse D. Quixote, senão três lavradoras sôbre três burrinhos. —

— Agora livre-me Deus do diabo, respondeu Sancho; e é possível que são hacanéias, ou como se chamam, brancas como o floco da neve, pareçam a vossa mercê burrinhos? Viva o Senhor, que me pele estas barbas se tal fôsse verdade. —

— Pois eu te digo, Sancho amigo, disse D. Quixote, que é tão verdade que são burrinhos ou bêstas, como eu sou Dom Quixote, e tu Sancho Pança: ao menos a mim tais parecem. — Cale, senhor, disse Sancho, não diga tal palavra, senão abra êsses olhos e venha fazer reverência à senhora dos seus pensamentos, que já vem perto: e dizendo isto, adiantou-se a receber as três aldeãs, e apeando-se do ruço segurou pelo cabresto o jumento de uma das três lavradoras, e ficando ambos os joelhos no chão, disse:

— Rainha e princesa e duquesa da formosura, vossa altivez e grandeza seja servida de receber em sua graça e bom talento o cativo cavaleiro vosso, que ali está feito pedra mármore, todo turbado e sem pulsos de ver-se ante vossa magnífica presença. Eu sou Sancho seu escudeiro, e êle é o afadigado cavaleiro D. Quixote da Mancha, chamado por outro nome o Cavaleiro da Triste Figura.

Nesta sazão já se havia pôsto D. Quixote de joelhos junto a Sancho, e olhava com olhos desencanaixados e vista turbada à que Sancho chamava rainha e senhora; e como não descobria nela senão uma môça aldeã e não de muito bom rosto, porque tinha a face redonda e chata, estava suspenso e admirado, sem ousar despregar os lábios. As lavradoras estavam também atônitas vendo aquêles dois homens tão diferentes ficando de joelhos, que não deixavam passar adiante a companheira; mas rompendo o silêncio a detida, tôda sem graça e mofina, disse:

— Apartem-se ora do caminho, e deixem-nos passar, que vamos com pressa. —

Ao que respondeu Sancho:

— Ó princesa e senhora universal do Toboso, como vosso magnífico coração não se enternece vendo ajoelhado ante vossa sublimada presença a coluna e sustento da andante cavalaria? —

Ouvindo o qual, outra das duas disse:

— Mas eu que te estrago, burra do meu sogro: olhai com o que vêm os senhorinhos agora fazer burlas das aldeãs, como se aqui não soubésemos deitar pulhas como êles: vão pelo seu caminho, e deixem-nos fazer o nosso, e ser-lhes-á são. —

— Levanta-te, Sancho, disse a isto D. Quixote, que já vejo que a fortuna, do meu mal não farta, tem tomado os caminhos todos por onde possa vir algum contento a esta alma mesquinha que tenho nas carnes. E tu, extremo valor que possa desejar-se, término da humana gentileza, único remédio dêste aflito coração que te adora, pois que o maligno encantador me persegue, e pôs nuvens e cataratas em meus olhos, e para sômente êles e não para outros mudou e transformou tua sem igual formosura e rosto no de uma lavradora pobre, se já também o meu não lhe tem mudado nêle de algum vestígio para fazê-lo aborrecível a teus olhos, não deixes de olhar-me branda e amorosamente, achando ver nesta submissão e ajoelamento que à tua contrafeita formosura faço, a humildade com que minha alma te adora. —

— Olha, pelo meu avô, respondeu a aldeã, amiguinha sou eu de ouvir requebros. Apartem-se e deixem-nos ir, e agradecer-lho-emos.

Apartou-se Sancho e deixou-a ir, contentíssimo de ter-se saído tão bem do seu enrêdo. Tão logo viu-se livre a aldeã que havia feito a figura de Dulcinéia quando, picando sua cananéia com um agulhão que num pau trazia, deu a correr pela charneca adiante; e como a burra sentisse que a ponta do agulhão a afatigava mais do que de ordinário, começou a dar corcovos, de maneira que deu com a senhora Dulcinéia em terra: o qual visto por D. Quixote, acorreu a levantá-la, e Sancho a compor e cinchar a albarda, que também veio à barriga da jumenta. Acomodada, pois, a albarda, e querendo D. Quixote levantar a sua encantadora senhora nos braços sôbre a jumenta, a senhora, levantando-se do chão, tirou-lhe aquêlê trabalho, porque, pondo-se um tanto atrás, deu um corridinha e, postas ambas as mãos sôbre as ancas da jumenta, deu com seu corpo mais ligeiro do que um falcão sôbre a albarda, e ficou escarranchada como se fôsse homem, e então disse Sancho:

— Vive Roque, que é a senhora nossa ama mais ligeira do que um pássaro, e que pode ensinar a subir a gineta ao mais destro cordobés ou mexicano; o arção traseiro da sela passou de um pulo, e sem esporas faz correr a hacanéia como uma zêbra, e não lhe ficam à sga as suas donzelas, que tôdas correm como o vento; —

E assim era a verdade, porque vendo-se a cavallo Dulcinéia, tôdas picaram atrás dela e dispararam a correr, sem voltar a cabeça atrás por espaço de mais de meia légua. Seguiu-as D. Quixote com a vista, e quando viu que não apareciam, voltando-se a Sancho, disse-lhe:

— Sancho, que achas, quão malquisto sou de encantadores? ...

*

Este é um trecho do décimo capítulo da segunda parte do *Dom Quixote* de Cervantes. O cavaleiro mandou Sancho Pança à vila do Toboso, para procurar Dulcinéia e anunciar-lhe a sua visita. Sancho, envolvido por mentiras anteriores, em meio ao maior embaraço para achar a dama imaginária, decide enganar

o seu amo. Espera durante um tempo diante da vila, o bastante para fazer Dom Quixote acreditar que o seu pedido foi executado; quando vê, então, que três lavradoras saem, montadas em burros, volta rapidamente para perto do cavaleiro e informa que Dulcinéia, com duas das suas damas, aproxima-se para cumprimentá-lo. Arrasta o cavaleiro, subjugado pela surpresa e pela alegria, de encontro às lavradoras, enquanto descreve com côres ardentes a beleza e pompa do cortejo; mas desta vez Dom Quixote não vê senão a realidade, isto é, três lavradoras sôbre três asnos e assim se desenvolve a cena que transcrevemos.

Entre os muitos episódios que representam o embate entre a ilusão de Dom Quixote com uma realidade quotidiana e oposta à ilusão, êste ocupa uma posição especial. Em primeiro lugar porque se trata da própria Dulcinéia, a ideal e incomparável senhora do seu coração; é o cume da sua ilusão e da sua desilusão, e, mesmo que também neste caso encontre uma saída, para salvar a ilusão, esta saída (Dulcinéia está encantada) é tão dificilmente suportável, que dali em diante todos os seus pensamentos estão dirigidos para a meta da sua salvação e da quebra do encantamento; a noção ou o pressentimento, de que isto nunca será conseguido, é, nos últimos capítulos do livro, a preparação imediata da sua doença, da libertação da sua ilusão e da sua morte. Depois, esta cena distingue-se pelo fato de que nela, pela primeira vez, os papéis estão trocados: até ali era Dom Quixote que compreendia espontaneamente e transformava as aparições da vida quotidiana com que se deparava, segundo o sentido dos romances de cavalaria, enquanto Sancho em geral duvidava ou retorquia ou tentava evitar as absurdas ações do seu amo; agora é o contrário, Sancho improvisa uma cena de romance, enquanto que a capacidade de Dom Quixote, de transformar os acontecimentos segundo a sua ilusão, falha diante da crua vulgaridade do aspecto das lavradoras. Tudo isto parece ser altamente significativo; tal como nós o apresentamos aqui (propositadamente), parece triste, amargo e quase trágico.

Mas se simplesmente lemos o texto de Cervantes, lemos uma brincadeira, e ela é subjugantemente cômica. Muitos ilustradores fixaram a imagem: Dom Quixote, ajoelhado ao lado de Sancho, olhando com olhos arregalados e rosto confuso para o feio espetáculo que se lhe oferece. Contudo, são só o contraste estilístico das falas e o grotesco movimento do fim (queda e levantamento de Dulcinéia) o que dá o pleno gôzo do acontecimento. O contraste estilístico das falas desenvolve-se só paulatinamente, pois as lavradoras estão, a princípio, demasiado perplexas. As primeiras palavras de Dulcinéia, com as quais ela pede que seja liberado o caminho, são ainda moderadas. Só nas falas seguintes das camponesas aparecem as pérolas da sua eloquência. Como representante do estilo cavalheiresco aparece, em primeiro lugar, Sancho, e é surpreendentemente divertido ver quão excelentemente faz o seu papel. Ele desce do burro,

joga-se aos pés das mulheres, e fala como se em tôda sua vida não tivesse ouvido outra coisa senão o jargão dos romances de cavalaria. Alocução e sintaxe, metáforas e epítetos, descrição da atitude do seu amo e petição de graça: tudo isto dá muito certo, embora não saiba ler, e deva a sua cultura só ao modelo de Dom Quixote. E também tem bom êxito com a sua fala, pelo menos na medida em que arrasta o seu senhor consigo; Dom Quixote ajoelha-se ao seu lado.

Poder-se-ia pensar que aqui se estaria chegando a uma terrível crise. Dulcinéia é, verdadeiramente, *la señora de sus pensamientos*, o protótipo da beleza, o sentido da sua vida. Pôr a sua esperança de tal forma em tensão e, depois, decepcioná-la de tal forma, isto é uma experiência que encerra bastante perigo; poderia ocasionar um choque, que teria como conseqüência uma loucura mais profunda; também poderia, através do choque, levar à cura, à libertação instantânea da idéia fixa. Nenhuma das duas coisas acontece. Dom Quixote supera o choque. Na sua própria idéia fixa, encontra uma saída que o livra tanto do desespero quanto da cura: Dulcinéia está encantada. Esta saída encontra-se em todos os casos, tão logo a situação exterior se coloca em contraste invencível com a ilusão; permite a Dom Quixote conservar a atitude do nobre e invencível herói, que é perseguido por um mago poderoso e invejoso da sua fama. Neste caso especial, no caso de Dulcinéia, o pensamento de uma encantação tão feia e vulgar, certamente, é difícil de suportar; contudo, a situação pode ser enfrentada com meios que estão à disposição no campo da ilusão, isto é, com as virtudes cavalheirescas da fidelidade imutável, da dedicada prontidão para o sacrifício e da insuspeita valentia. Além do mais é certo que, no fim, a virtude há de vencer; o final feliz está garantido. Tanto a tragédia quanto a cura são evitadas. E assim, Dom Quixote, depois de uma curta perplexidade, começa a falar. Dirige suas palavras, em primeiro lugar, a Sancho; elas mostram que êle já se orientou novamente, que interpretou a situação segundo a sua ilusão; esta interpretação já está tão firmemente cristalizada dentro dêle, que mesmo as fortes formas coloquiais da fala de uma das camponesas, posta imediatamente diante dêle, por mais garrulamente que contrastem com o estilo elevado do costume cavalheiresco, não têm o poder de pôr em dúvida a sua posição; a estratagem de Sancho teve êxito. A segunda frase de Dom Quixote dirige-se a Dulcinéia.

É maravilhosamente bela. Acabamos de dizer quão destramente e com quanta graça Sancho sabe utilizar o estilo dos romances de cavalaria, que aprendeu do seu senhor; aqui fica evidente de que calibre era o seu mestre. O período começa, como uma oração, com uma alocução invocativa (*invocatio*), como uma prece; contém três gradações (*extremo del valor, ... termino, ... unico remedio ...*), moduladas de forma muito bem calculada, sendo que, em primeiro lugar, é salientada uma perfeição absoluta, depois uma perfeição com respeito aos seres

humanos e, finalmente, a dedicação especial e pessoal da pessoa que fala; esta construção tripartite fica armada pelas palavras iniciais *y tu*, e termina, na sua terceira parte, longamente expandida, com as palavras, certamente convencionais do ponto de vista rítmico, mas que encaixam maravilhosamente no conjunto, *corazón que te adora*; aqui, o tema principal, que aparece no fim, já foi aludido no seu conteúdo, palavras e ritmos; de tal forma cria-se uma passagem para a *supplicatio*, que obrigatoriamente é esperada após a *invocatio*, para a qual fica reservada a oração principal optativa (*no dejes de mirarme...*) — mas esta se faz esperar ainda por longo tempo. Em primeiro lugar, segue uma construção concessiva múltipla, graduada, que contrasta dramaticamente com a *invocatio* e com a *supplicatio*: *ya que ... y ... y ... si ya tambien...*; o seu sentido é “e mesmo se”, e o seu cume rítmico está em meio à primeira parte (*ya que*), nas palavras fortemente salientadas *y para solo ellos*. Sòmente quando se apagaram os ecos de tôda a magnificência dramático-melódica da oração concessiva, pode aparecer a oração principal, tão longamente retida, contendo a *supplicatio*, e mesmo ela se contém ainda, amontoa ainda paráfrases e pleonasmos, até que, finalmente, surge o motivo principal, para o qual mirava tôda esta longa oração, as palavras que devem simbolizar a atitude presente e a vida tôda de Dom Quixote: *la humildad con que mi alma te adora*. Êste é o estilo que, já na primeira parte, no capítulo 25º, Sancho tanto admira, quando Dom Quixote lê a sua carta a Dulcinéia: *... y como que le dice vuestra merced ahí todo cuanto quiere, y qué bien que encaja en la firma El Caballero de la Triste Figura*. Mas esta fala é incomparavelmente mais bela, e, com tôda sua arte, não tão mesquinhamente preciosa como a carta. Cervantes ama tais peças de bravura da retórica cortês, ricas em ritmos e imagens, bem articuladas e semelhantes a composições musicais — mas que estão também fundamentadas na tradição antiga —, e é um mestre na sua composição; neste sentido, também, não é sòmente um crítico e um destruidor, mas um continuador e um aperfeiçoador da grande tradição épico-retórica, para a qual também a prosa é uma arte regrada. Tão logo se trata de grandes sentimentos e paixões, ou de acontecimentos sublimes, êste estilo elevado aparece, com tôdas as suas artes; embora através das longas convenções tenha deixado seu caráter altamente trágico para passar a ser amável, suave e um pouquinho auto-irônico, ainda predomina no campo do sério também; quando se lê, por exemplo, a declaração de Dorotéia ao seu amante infiel, no capítulo 36º da primeira parte, com as suas muitas figuras, imagens e cláusulas rítmicas, sente-se que êste estilo ainda está vivo, também no campo da seriedade e da tragicidade.

Aqui, porém, diante de Dulcinéia, só serve para o efeito contrastante; é a impertinente e rude resposta da camponesa o que lhe dá o seu sentido; estamos em meio ao estilo baixo, e

a elevada retórica de Dom Quixote só serve para tornar totalmente eficaz a cômica quebra estilística. Cervantes ainda não está satisfeito com isto; acrescenta à quebra estilística nas falas ainda um caso extremo de quebra estilística na ação, fazendo que Dulcinéia caia do jumento e que pule com extrema agilidade de volta à sela, enquanto Dom Quixote ainda está preocupado em manter o estilo cavalheiresco. O fato de êle estar tão firmemente prêso à sua ilusão, que nem a réplica de Dulcinéia, nem a cena do jumento o confundem, constitui o cúmulo da brincadeira. Mesmo a exuberante hilaridade de Sancho (*Vive Roque...*), que, ainda por cima, é uma impertinência, em nada o toca. Segue com os olhos as lavradoras que se afastam, e quando desaparecem, dirige-se a Sancho com palavras que exprimem muito menos tristeza ou desespêro, do que uma espécie de satisfação triunfante com o fato de ter-se tornado o alvo das mais malignas artes dos malvados encantadores; isto lhe dá a oportunidade de se sentir único, insigne, e isto, de uma forma que encaixa maravilhosamente bem nas convenções dos cavaleiros em busca de aventuras: *yo nací para ejemplo de desdichados, y para ser blanco y terreno donde tomen la mira y asesten las flechas de la mala fortuna*. E a observação, que ora exprime, acêrca de que o encantamento malvado também tenha atingido o odor de Dulcinéia — pois seu hálito teria sido desagradável — atinge tão pouco a sua ilusão como a descrição grotesca que Sancho faz das particularidades da sua beleza. Sancho, acorçoado pelo completo êxito do seu embate, toma agora realmente impulso, e brinca com a doidice do seu amo para o seu próprio divertimento.

Procuramos no nosso estudo representações da vida quotidiana, nas quais ela seja mostrada sèriamente, com os seus problemas humanos e sociais, ou até nos seus enredos trágicos. Sem dúvida, a nossa cena é realista; tôdas as personagens são apresentadas na sua realidade atual, e na sua existência viva e quotidiana; não só as lavradoras, mas também Sancho, e não só Sancho, mas até Dom Quixote, aparecem como personagens da esfera vital espanhola contemporânea. Pois o fato de Sancho fazer um jôgo insolente, ou de Dom Quixote estar prêso à sua ilusão, não tira os dois da sua existência quotidiana; Sancho é um camponês da Mancha, e Dom Quixote não é precisamente Amadís ou Rolando, mas um pequeno fidalgo rural, que perdeu a razão. Poder-se-ia dizer, em todo caso, que a loucura do fidalgo o transfere para uma outra esfera vital, para uma esfera imaginária; mas também assim o caráter quotidiano da nossa cena e de acontecimentos semelhantes fica preservado, pois que as personagens e os acontecimentos da vida quotidiana estão continuamente em contraste com aquela loucura, e aparecem salientados com ainda maior rigor graças àquele contraste.

Muito mais difícil é determinar o nível da cena, e do romance em geral, na escala que vai do trágico ao cômico. Assim como ela aparece, a narração com as três lavradoras não é se-

não cômica. A idéia de fazer Dom Quixote encontrar uma Dulcinéia concreta já deve ter ocorrido a Cervantes ao escrever a primeira parte do romance; construí-la a partir de uma manobra enganadora de Sancho, de tal forma que os papéis apareçam trocados, é uma idéia genial, e está realizada de forma tão perfeita, que a brincadeira, apesar de todo o emaranhado absurdo de todos os pressupostos e relações, se apresenta ao leitor como algo natural e, até, como algo que resulta necessariamente. Mas, sem dúvida, é uma brincadeira. Tentamos demonstrar acima que, no que se refere à única personagem participante, para a qual existe uma possibilidade de solução problemática ou trágica do caso, isto é, no que se refere a Dom Quixote, esta solução é absolutamente evitada. O seu refúgio quase instantâneo e como que automático na interpretação do encantamento de Dulcinéia exclui a tragicidade. Ele está sendo embaído, e desta vez, até por Sancho; ajoelha-se e perora em elevado estilo sentimental diante de algumas camponesas feias; e depois, gaba-se da sua sublime desgraça.

Mas o sentimento de Dom Quixote é verdadeiro e profundo. Dulcinéia é realmente a senhora dos seus pensamentos, e ele está realmente imbuído de uma missão, que considera o mais alto dever do homem; é realmente fiel, valente, e disposto a qualquer sacrifício. Um sentimento tão incondicional e uma resolução tão incondicionada merecem admiração, mesmo quando estão baseados numa ilusão doida, e esta admiração Dom Quixote a encontrou em quase todos os leitores. Deve haver poucos amantes da arte literária que não liguem a Dom Quixote a concepção da grandeza idealista; embora absurda, aventureira e grotesca, não deixa de ser idealista, incondicionada e heróica. Sobretudo depois do romantismo, esta idéia tornou-se quase generalizada, e ela se mantém mesmo contra a crítica filológica, na medida em que esta pretende demonstrar que Cervantes não tinha a intenção de despertar uma tal impressão.

A dificuldade reside no fato de que na idéia fixa de Dom Quixote, o nobre, o puro e o redentor estão ligados com o absolutamente insensato. Uma luta trágica pelo ideal e pelo desejável em primeiro lugar só pode ser representada, de tal modo que intervenha de forma sensata no estado real das coisas, estremecendo-o e importunando-o; de tal maneira que, contra o sensatamente ideal, surja uma oposição igualmente sensata, quer ela seja proveniente da inércia, da maldade mesquinha e da inveja, quer de uma visão mais conservadora. A vontade idealista deve estar de acôrdo com a realidade existente pelo menos até o ponto de poder atingi-la, de tal forma que uma penetre na outra e surja um verdadeiro conflito. O idealismo de Dom Quixote não é desta espécie. Não se baseia numa visão das circunstâncias fatuais da vida; embora Dom Quixote tenha uma tal visão, ela o abandona tão logo o idealismo da idéia fixa toma posse d'ele. Tudo o que faz depois é totalmente carente de sentido e tão inconciliável com o mundo existente, que a única

coisa que resulta disso é uma cômica confusão. Não só não tem possibilidade de êxito, mas não encontra mais nenhum ponto de apoio na realidade; atinge o vazio.

O mesmo pensamento pode ainda ser desenvolvido de outra forma, de maneira a tornar visíveis outras conclusões. O tema do doido nobre e audaz, que sai em campanha para tornar realidade o seu ideal e para melhorar o mundo, poderia ser considerado de forma tal, que os problemas e conflitos existentes no mundo pudessem aparecer e ser questionados. A própria pureza e imediatez do doido poderia, sem intenção nem efeito concretos, ser de uma espécie tal que em tôda parte, onde aparecesse, atingisse espontânea e involuntariamente o cerne das coisas, de tal forma que os conflitos suspensos ou ocultos se tornassem atuais; lembre-se o *Idiota* de Dostoiévski. Com isto, poderia acontecer que o próprio louco se envolvesse em responsabilidades e culpas, tornando-se, desta forma, trágico. Nada disso acontece no romance de Cervantes.

O encontro com Dulcinéia não é um exemplo válido para a relação de Dom Quixote com a realidade concreta, na medida em que não se trata da defesa da sua vontade ideal em luta contra a realidade, mas da visão e adoração do ideal encarnado. Não obstante, também êste encontro é simbólico para a mencionada relação entre o cavaleiro doido e os fenômenos dêste mundo. Deve-se lembrar quais eram as concepções tradicionais contidas no motivo de Dulcinéia, e como estas ainda ressoam nas palavras grotescamente sublimes de Sancho e de Dom Quixote. *La señora de sus pensamientos, extremo valor que puede desearse, término de la humana gentileza*, e assim por diante: estão aqui o arquétipo platônico da beleza, a *hohe Minne*, a *donna gentile* do doce estilo nôvo, *Beatrice, la gloriosa donna della mia mente*. E tôda esta munição é desperdiçada para três feias e vulgares lavradoras. É um tiro no vazio. Dom Quixote não pode ser nem graciosamente aceito nem rejeitado; não há nada afora uma divertida confusão carente de sentido. Para achar nesta cena algo sério ou um sentido mais profundo, oculto, ela deveria ser violentada pela interpretação.

As três mulheres estão estupefatas e vão embora o mais rápido que podem; êste é um efeito que a aparição de Dom Quixote produz freqüentemente. Amiúde há também brigas e pancadarias; as pessoas ficam furiosas quando êle as perturba com os seus disparates. Muito freqüentemente acontece, também, que fazem o jôgo da sua idéia fixa, e se divertem às suas custas. Já o vendeiro e as donzelas, quando da sua primeira saída, reagem desta forma; mais tarde, a mesma coisa acontece com as pessoas reunidas na segunda venda, com o pároco e o barbeiro, Dorotéia e Dom Fernando, e até Maritornes; contudo, alguns querem aproveitar a brincadeira para levar o cavaleiro de volta à sua casa, levando a coisa, porém, para muito mais longe do que a intenção prática o requereria. Na segunda par-

te, o licenciado Sansão Carrasco constrói o seu plano de cura em torno do jogo com a idéia fixa e, mais tarde, no palácio do duque e em Barcelona, a doidice de Dom Quixote é utilizada metódicamente como passatempo, de tal forma que já não há mais quase aventuras legítimas, mas somente fingidas, isto é, aventuras que são preparadas para a diversão dos seus organizadores, especialmente à medida da doidice do cavaleiro. Em toda esta multidão de reações, tanto na primeira quanto na segunda parte, falta inteiramente uma coisa: complicações trágicas e conseqüências sérias. Mesmo o elemento satírico e o elemento de crítica do seu tempo são muito fracos: deixando de lado o elemento puramente crítico-literário, faltam quase por completo; limitam-se a curtas observações ou a eventuais caricaturas de alguns tipos (por exemplo, o clérigo na corte do duque); nunca são fundamentais, e sempre são moderados em sua atitude. Antes de mais nada, não é através das aventuras de Dom Quixote que são eventualmente descobertos alguns problemas fundamentais da sociedade contemporânea. A sua atividade não descobre nada. É um motivo para apresentar a vida espanhola em colorida plenitude; durante os múltiplos choques de Dom Quixote com a realidade nunca surge uma situação que ponha em questão esta realidade quanto ao seu direito de vida: ela sempre tem razão contra ele, e depois de um pouco de alegre confusão, continua a fluir, indiferente e intata. Há uma única cena, onde isto poderia ser pôsto em dúvida: trata-se da libertação dos condenados às galés, no 22º capítulo da primeira parte. Aqui Dom Quixote intervém na ordem jurídica, e pode-se encontrar alguns críticos que afirmam que ele o faz em nome de uma moral mais elevada. Esta versão é compreensível, pois certamente a frase que Dom Quixote pronuncia: *allá se lo haya cada uno con su pecado, Dios hay en el cielo que no se descuida de castigar al malo, ni de premiar al bueno, y no es bien que los hombres honrados sean verdugos de los otros hombres, no yéndoles nada en ello* — certamente uma frase como esta é de uma categoria mais elevada do que a de qualquer direito vigente. Mas uma tal “moral mais elevada” deve ter conseqüência e método se tiver de ser tomada a sério. Mas nós sabemos que Dom Quixote nem pensa em atacar fundamentalmente a ordem jurídica; não é nem um anarquista, nem um profeta do reino de Deus; antes mostra uma e outra vez que, sempre que a sua idéia fixa não está em jogo, ele se adapta prazerosamente às circunstâncias, e que é só na sua idéia fixa, que pede uma posição especial para o cavaleiro andante. Aquelas belas palavras: *allá se lo haya, etc.*, embora estejam profundamente baseadas na bondosa sabedoria da sua verdadeira essência (ainda voltaremos a isto), não deixam de ser, no momento em que são pronunciadas, uma improvisação; o que o determina a libertar os prisioneiros é a sua idéia fixa; ela o leva a compreender tudo o que encontra como objeto de uma aventura cavaleiresca; dá-lhe os motivos da “ajuda aos oprimidos” e da “libertação dos

forçados”; e, segundo eles, Dom Quixote atua. Parece-me totalmente errado querer ver aqui qualquer coisa de fundamental, algo assim como um conflito entre direito natural-cristão e direito positivo. Para um tal conflito seria necessário, afinal, que também aparecesse um antagonista, o qual, como o Grande Inquisidor em Dostoievski, tivesse direito e vontade de tomar partido a favor do princípio do direito positivo, contra Dom Quixote. O comissário que dirige o transporte dos presos é inadequado para tanto, e também não está disposto a fazê-lo; talvez ele, como pessoa privada, seja até acessível ao pensamento “não julgueis, para que não sejais julgados”. Mas ele próprio não julgou, nem representa o direito positivo. Tem as suas instruções, e com todo direito apela para as mesmas.

Tudo acaba tendo um final hilariante, e sempre os danos que Dom Quixote causa ou sofre, são tratados como confusões cômicas, com graça estóica. Mesmo o *bachiller* Alonso López, que sai malparado, com a perna presa pelo seu jumento, jogado no chão, consola-se com trocadilhos escarnecedores. Esta cena se encontra no 19º capítulo do primeiro livro; mostra, também, que a idéia fixa preserva Dom Quixote de se sentir responsável pelo que apronta; de tal forma, até para a sua consciência não há possibilidade de existir qualquer conflito trágico ou qualquer seriedade sombria. Agiu segundo as regras da cavalaria andante, isto o justifica; embora se apresse em ajudar o *bachiller*, porque é um homem bom e solícito, nem se lhe ocorre o sentir-se culpado. Da mesma forma não se sente culpado quando o padre, para pô-lo à prova, lhe conta, no começo do 30º capítulo, das péssimas conseqüências que teve a libertação dos condenados; responde irado que é dever dos cavaleiros andantes ajudar os oprimidos, mas não verificar se sofreram justa ou injustamente; e com isto a questão está liquidada para ele. Na segunda parte, cuja hilaridade é ainda mais livre e elegante, nem mais há tal tipo de enredos.

Encontra-se, pois, muito pouco de problemático ou de trágico no livro de Cervantes — embora seja uma das obras-primas de uma época, durante a qual se formaram a problemática e a tragédia européias. A doidice de Dom Quixote nada revela disto; o livro todo é um jogo, no qual a loucura se torna ridícula quando exposta a uma realidade bem fundamentada.

E, contudo, Dom Quixote não é somente ridículo; não é como o velho engraçado ou o soldado fanfarrão ou o médico pedante e ignorante. Na nossa cena, Dom Quixote é logrado por Sancho; mas Sancho o despreza, o engana constantemente? Absolutamente não; só o engana porque não encontra outra saída; ama-o e venera-o, ainda que seja consciente da sua doidice, geralmente em parte, às vezes totalmente; aprende com o seu amo e não quer deixá-lo; torna-se, na companhia de Dom Quixote, mais prudente e melhor do que antes. Com toda a sua doidice, Dom Quixote preserva uma dignidade e superiori-

dade naturais, às quais os muitos lastimosos fracassos nada podem fazer. Não é baixo, como os tipos cômicos acima mencionados geralmente o são; não é, de forma alguma, um tipo dessa espécie, pois não é, em seu conjunto, um autômato para efeitos cômicos; também é próprio se desenvolve, fica mais bondoso e sábio, enquanto sua doidice persiste. Trata-se, então, no sentido da ironia romântica, de uma loucura sábia? Desvenda-se-lhe a sabedoria através da sua loucura? Fornece-lhe a loucura uma compreensão que, em seu sã juízo, nunca poderia ter atingido, e fala nêle a sabedoria através da loucura, como no caso do bôbo de Shakespeare, ou no de Charlie Chaplin? Não, a coisa também não é assim. Tão logo a loucura, quer dizer, a idéia fixa da cavalaria andante, toma posse dêle, age sem sabedoria, e como um autômato, como os tipos cômicos acima enumerados. Possui sabedoria e bondade, independentemente da sua loucura. Uma loucura como a sua não deixa de poder surgir sômente num homem puro e nobre, e também é verdade que a sabedoria, a bondade e a decência transluzem através da sua loucura e fazem-na parecer amável. Ainda assim, a sabedoria e a loucura estão claramente separadas no seu caso — de modo diferente do que se dá na obra de Shakespeare, e do que acontece com os loucos românticos ou com Carlitos. O padre já o diz na primeira parte (30º capítulo), e mais tarde é dito uma e outra vez: só quando a sua idéia fixa entra em jôgo é doido; afora isso, é um homem normal e muito inteligente. A sua loucura não é da espécie que remate tôda a sua essência e que seja totalmente idêntica a ela; uma idéia fixa tomou conta dêle num determinado momento, deixando livres mesmo assim partes da sua personalidade, de tal forma que, em muitos casos, age e fala como uma pessoa sã, e um dia, pouco antes da morte, esta idéia fixa o abandona. Tinha perto de cinqüenta anos de idade quando, sob a influência da leitura excessiva de romances de cavalaria, formulou o seu absurdo plano. Isto é estranho. Uma exaltação alimentada por leituras solitárias seria mais facilmente concebível no caso de uma pessoa muito jovem (Julien Sorel, Madame Bovary), e existe a tentação de perguntar por uma explicação psicológica especial: como é possível que um cinqüentão, que leva uma vida regrada e que possui um entendimento bom, e em muitos sentidos cultivado e equilibrado, possa empreender algo tão disparatado? Cervantes dá, nas primeiras frases do romance, algumas informações sôbre a condição social do seu herói; delas pode se deduzir, na melhor das hipóteses, que ela o oprimia, que não lhe oferecia possibilidades alguma para uma atividade efetiva, que correspondesse às suas capacidades; estava como que paralisado pelas limitações que lhe eram impostas, por um lado, pela sua posição social, e pelo outro, pela sua pobreza. Poder-se-ia, portanto, presumir que a decisão doida seria uma fuga de uma situação que se tornara insuportável, uma libertação violenta. Uma tal explicação sociológica e psicológica também já foi defendida na literatura;

eu mesmo a apresentei numa passagem anterior dêste livro, e a deixo estar lá, porque, no contexto em que se encontra, ela se justifica. Mas como interpretação da intenção artística de Cervantes é insatisfatória, pois não é verossímil que tenha querido dar algo assim como uma motivação psicológica para a idéia fixa de Dom Quixote, mediante aquelas poucas frases sôbre a posição social e os costumes do seu herói; se assim fôsse, deveria tê-la exprimido mais claramente e desenvolvido mais minuciosamente. Um psicólogo moderno poderia encontrar ainda outras interpretações para a estranha loucura de Dom Quixote. Mas tais problemas estão longe das cogitações de Cervantes. Não dá à pergunta acêrca das causas da loucura de Dom Quixote outra resposta do que esta: leu demasiados livros de cavalaria, e êstes lhe viraram o juízo. O fato de que isto aconteça a um cinqüentão é explicável, a partir da obra de Cervantes, só por motivos estéticos: a partir da visão do cômico, que lhe veio quando da concepção do romance: um senhor de certa idade, comprido, sêco, com a sua armadura anacrônica e chué — uma imagem que exprime excelentemente, além do doido, o ascético e o idealista. Temos que nos satisfazer com o fato de que êste prudente e culto fidalgo rural enlouquece de repente, mas não em consequência de um terrível estremecimento, como Ajax ou Hamlet, mas porque leu demasiados romances de cavalaria. Isto estaria, como me escreve Leo Spitzer, de acôrdo com a patologia humoral, que salientou o excesso quantitativo como causa patológica: *... del mucho leer se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio*. Mas, em todo caso, aqui não há nada de trágico. Devemos deixar de lado o trágico durante a análise da sua loucura, assim como devemos esquecer a combinação especificamente shakesperiana e romântica de sabedoria e loucura, na qual uma coisa é inconcebível sem a outra.

A sabedoria de Dom Quixote não é a sabedoria de um doido; é o entendimento, a nobreza, a decência e a dignidade de um homem prudente e equilibrado: nem demoníaco, nem paradoxal; um homem que não está cheio de dúvidas, de dilemas e que não se sente apátrida neste mundo, mas que é regular, ponderado, receptivo, e amável e modesto, até na ironia; também é antes um conservador, ou, em todo caso, um homem que está de acôrdo com as circunstâncias dadas. Isto se mostra em tôda parte, no seu trato das pessoas, e especialmente, no trato com Sancho Pança, sempre que, por um tempo maior ou menor, a sua idéia fixa descansa. Já desde o princípio, mas, muito mais evidentemente na segunda parte, faz-se presente, junto ao aventureiro doido, o caráter bom e prudente, amistoso e distinguido por uma dignidade naturalmente superior, Alonso Quijano *el bueno*; leia-se com que ironia alegre e boa trata Sancho quando êste, seguindo o conselho de sua mulher Teresa, no sétimo capítulo da segunda parte, começa a lhe apresentar o seu pedido de um salário fixo; a loucura só intervém no momento em que êle justifica a sua negativa com os costumes dos cava-

leiros andantes. Passagens como estas podem ser encontradas aos montes; em tôdas fica evidente que há um Dom Quixote sensato e um doido, lado a lado, e que a sua sensatez não é, de forma alguma, dialêticamente inspirada pela loucura, mas é simplesmente normal e, por assim dizer, média.

Já isto produz uma combinação desusada; há camadas na tônica as quais não é costumeiro encontrar no puramente cômico. Um louco é um louco; é habitual vê-lo representado num só nível de expressão, justamente, naquele que corresponde ao cômico e ao amalucado, com o qual, ao mesmo tempo, e pelo menos na literatura mais antiga, estava ligado o baixo e o tolo e por vêzes o malévol. O que se diz de um louco que, ao mesmo tempo, é sábio, daquela sabedoria que parece ser a que menos casa com a loucura, isto é, a da prudente moderação? Já isto, a prudente moderação, combinada com a absurda imoderação da idéia fixa, produz uma multiplicidade que não se deixa pôr totalmente em harmonia com o meramente cômico. Mas isto, de longe, ainda não é tudo. Pois é nas asas da loucura que a sabedoria alça vôo, atravessa o mundo e se enriquece nêle; pois se Dom Quixote não tivesse enlouquecido, não teria deixado a sua casa. E então também Sancho teria ficado em casa; não teria podido obter da sua essência tudo aquilo que, como observamos com alegre surpresa, estava latente nêle; o múltiplo jôgo entre os dois, o jôgo dos dois no mundo não se teria realizado.

O jôgo não é, em momento algum, trágico — como espezamos ter demonstrado —, e nunca os problemas humanos, quer os pessoais do indivíduo quer os da sociedade, são postos diante dos nossos olhos de modo tal que tremamos ou sentimos compaixão; sempre ficamos no campo do divertimento. Mas trata-se de um divertimento que está disposto em camadas tão numerosas como nunca antes acontecera. Voltemos mais uma vez ao texto com o qual começamos. Dom Quixote fala com as camponesas num estilo, que é realmente o estilo elevado do amor cortês, e que em si nada tem de grotesco; estas frases não são assim ridículas como podem parecer a um leitor hodierno, mas pertencem à tradição de então, e constituem uma obra-prima da expressão elevada daquele tempo. Se Cervantes tencionava polemizar contra os livros de cavalaria (o que sem dúvida fêz), não polemizava, contudo, contra o estilo elevado da expressão cortês; pelo contrário, censura os livros de cavalaria por não dominarem êsse estilo, por estarem escritos dura e sêcamente. E assim acontece que, em meio a uma paródia contra a ideologia amorosa cavaleiresca, aparece um dos mais belos textos em prosa que tenha surgido daquela forma tardia da poesia trovadoresca. As camponesas respondem com rudeza rural; um estilo camponês como êste já tinha sido utilizado há muito pela literatura cômica (se bem que talvez nunca o fôsse com tanta moderação, juntamente com tanta verve); mas o que com certeza nunca tinha acontecido é isto, que seguisse

imediatamente a uma fala como a de Dom Quixote: uma fala que, considerada de per si, não deixa transparecer, de forma alguma, que se encontra num contexto grotesco. O motivo do cavaleiro que pede a uma camponesa que dê ouvidos ao seu amor, um motivo que resulta numa situação semelhante, é anti-quíssimo, é o motivo da pastorela; já fôra cultivado pela antiga poesia provençal e teve, como veremos mais tarde, com Voltaire, uma longa vida. Só que na pastorela os dois participantes se acomodaram um ao outro, entendem-se mutuamente, e o que resulta é um nível estilístico unitário, que fica no limite entre o idílico e o quotidiano. No caso de Cervantes, devido à loucura de Dom Quixote, os dois modos de vida e os dois níveis estilísticos chocam-se entre si, sem qualquer possibilidade de unificação — cada um fechado em si, e juntados por nada mais do que a alegre neutralidade do jôgo — cujo diretor e mestre é, desta vez, Sancho: o desajeitado camponês, que até há pouco acreditava em quase tudo que o seu amo contava, que nunca se acomodaram um ao outro, entendem-se mutuamente, e o que somente segundo a situação do momento. Aqui o embaraço da situação permitiu-lhe enganar o seu senhor, e êle próprio se encontra na posição do diretor do jôgo com a mesma verve e capacidade de adaptação, com a qual mais tarde se acomodará à situação de governador de uma ínsula. Primeiro joga no estilo elevado, e muda depois para o baixo, é claro que não como as camponesas, mas com superioridade, dominando a situação que êle próprio, levado pela necessidade, criou, e com a qual agora se deleita esplêndidamente.

O que Sancho faz aqui, isto é, assumir um papel, transformar-se e brincar com a loucura do seu senhor, isto é feito por outras personagens constantemente. A loucura de Dom Quixote dá lugar a inesgotáveis disfarces e encenações: Dorotéia como princesa Micomicona, o barbeiro como o seu escudeiro, Sansão Carrasco como cavaleiro errante, Ginés de Pasamonte como titeriteiro: isto não são senão poucos exemplos. Tais transformações tornam a realidade um teatro que funciona incessantemente — sem que ela cesse de ser realidade. Quando as pessoas não se transformam voluntariamente, é Dom Quixote quem as transforma com a sua doidice, tal como sempre volta a acontecer desde o caso do vendeiro e das donzelas, na primeira hospedagem. A realidade oferece-se prestimosa a um jôgo, que a disfarça a cada instante de maneira diferente; nunca ela destrói a alegria do jôgo com a grave seriedade das suas necessidades, preocupações e paixões. A doidice de Dom Quixote dissolve tudo isso; converte o mundo real e quotidiano num palco hilariante. Lembrem-se, ainda, as diversas aventuras com mulheres que, além do encontro com Dulcinéia, ainda aparecem no decorrer do livro: A renitente Maritornes nos seus braços, Dorotéia como princesa Micomicona, a serenata da enamorada Altisidora, o encontro noturno com a *dueña* Rodriguez (do qual Cide Hamete Benengeli diz que daria a sua melhor vestimenta

para tê-lo presenciado): cada uma destas histórias está num estilo diferente; cada uma contém em si mudanças do nível estilístico; tôdas são desatadas pela loucura de Dom Quixote, e tôdas permanecem no campo do divertido. Contudo, há algumas dentre elas que não forçosamente deveriam pertencer a êsse campo. A descrição de Maritornes e do seu arreeiro é cruamente realista; Dorotéia é infeliz e a *dueña* Rodriguez está em meio a grande necessidade e preocupação, pois sua filha foi seduzida. Pela intervenção de Dom Quixote, nada disso muda, nem a vida rude de Maritornes, nem a triste situação da filha da *dueña* Rodriguez. Mas acontece que não nos preocupamos com isso, que a situação e a vida dessas mulheres nos parecem divertidas, e que a nossa consciência não se incomoda por sua causa. Assim como Deus faz o sol brilhar e a chuva cair sôbre justos e injustos, assim também a loucura de Dom Quixote ilumina tudo o que encontra no seu caminho, com alegre indiferença, e deixa tudo em alegre confusão.

A tensão mais múltipla e na mais sábia alegria do livro mostra-se na relação em que Dom Quixote se encontra constantemente: a sua relação com Sancho Pança. Esta relação não é, de forma alguma, tão unívocamente descritível como a que existe entre Rocinante e o ruço, ou entre o ruço e o próprio Sancho Pança. Eles não estão sempre e ininterruptamente unidos em amor e fidelidade. Muito freqüentemente Dom Quixote fica tão irado por causa de Sancho, que o insulta e maltrata; por vêzes envergonha-se por sua causa, e uma vez, no 27º capítulo da segunda parte, até o abandona no meio do perigo. Sancho, por sua parte, segue Dom Quixote, primeiramente por tolice e por egoísmo material, porque espera fantásticas vantagens da empresa; e também porque o vaguear, apesar de tôdas as fadigas, lhe dá maior prazer do que o trabalho regular e a vida monótona em casa. Logo começa a presumir que algo não pode estar certo na mente de Dom Quixote; e depois acontece que o engana, faz troça dêle e fala despectivamente a seu respeito. Por vêzes, e também ainda na segunda parte, está tão zangado e decepcionado, que pouco falta para que abandone Dom Quixote. O caráter vacilante e misturado das relações humanas, o caprichoso e o que depende do instante nas nossas ligações, mesmo nas mais próximas, isto é mostrado uma e outra vez ao leitor. No texto do qual partimos, Sancho engana o seu senhor e brinca de forma quase cruel com a sua doidice. Mas que amoroso consentimento na loucura, que habitação com o mundo de Dom Quixote não deve ter precedido êste momento, para que êle pudesse pensar num tal plano e representar o seu papel tão excelentemente! Poucos meses antes, nada pressentira de tudo isto; agora vive, à sua maneira, no mundo das aventuras cavaleirescas, e bebe os ventos por êle: está enamorado pela loucura do seu senhor e também pelo seu próprio papel; desenvolveu-se da forma mais surpreendente. E apesar disto, é e

fica sendo Sancho, da família dos Panças, cristão velho, bem conhecido na sua aldeia; também fica sendo isso mesmo quando é sábio governador, e mesmo quando, ou justamente quando só quer casar Sanchica com um conde. Êle é sempre Sancho, e só a Sancho poderia acontecer tudo isso; mas o fato de que tudo isso aconteça, que o seu corpo e o seu espírito sejam tão violentamente movimentados, e que nesta movimentação passem galhardamente pela prova da sua incomovível e peculiar legitimidade, isto êle deve a Dom Quixote, *su amo y natural señor*. A experiência da personalidade de Dom Quixote não é apanhada por ninguém de forma tão total, não é trabalhada imediatamente como um todo tão puro quanto por Sancho — todos os outros se surpreendem, irritam-se ou divertem-se ou querem curá-lo: Sancho penetra na sua vida, e a doidice e a sabedoria de Dom Quixote tornam-se produtivas para êle; embora não possua, nem de longe, suficiente senso crítico para poder formular e exprimir uma sentença sintética a seu respeito, é através dêle, em toda sua atitude, que entendemos melhor Dom Quixote. Isto, por outro lado, ata Dom Quixote a Sancho; êste é o seu consôlo e o seu antagonista; a sua criação mas, ainda assim, um outro; um próximo que se afirma contra êle e impede que a doidice o prenda como numa gaiola isolante. Duas figuras que aparecem simultaneamente, em mútuo contraste, cômicas ou semi-cômicas, êste é um motivo muito antigo que ainda hoje tem sua eficácia em toda parte: na piada, na caricatura, no circo ou no filme: o magro alto e o gordo baixinho, o astuto e o tolo, o senhor e o criado, o homem distinto e culto e o camponês ingênuo, e outras combinações ou cruzas que possa haver em diferentes países e culturas. O que Cervantes fêz disso é maravilhoso e único.

Talvez não seja muito acertado dizer: o que Cervantes fêz disso. Mais correto seria dizer: o que se fêz disso nas suas mãos. Faz séculos, e, especialmente, depois do romantismo, foi lida muita coisa na sua obra que êle nem pressentia ou tencionava. Tais re-interpretações e hiper-interpretações de um velho texto são, amiúde, frutíferas: um livro como o *Dom Quixote* solta-se da intenção do seu autor e vive uma vida independente; apresenta a cada época que nêle acha prazer um nôvo rosto. Mas para o historiador, que procura determinar o lugar de uma obra dentro de um processo histórico, é, contudo, necessario, na medida do possível esclarecer o que significou a obra para o seu autor e para os seus contemporâneos. Esforcei-me em interpretar o menos possível; especialmente, salientei uma e outra vez quão pouco há de trágico e de problemático no texto. Parece-me um jôgo alegre, em muitos níveis tonais, especialmente também no nível do realismo quotidiano, e diferente nisto, por exemplo, da alegria igualmente carente de problemas de Ariosto; mas, contudo, ainda um jôgo. Se eu, portanto, me esforcei em interpretar na menor medida possível, sinto, porém, que também os meus pensamentos

acêrca do livro vão freqüentemente muito mais longe do que a intenção artística de Cervantes. Seja qual tivesse sido esta intenção (não queremos ocupar-nos aqui dos problemas da estética do seu tempo) —, ela certamente não estava dirigida, desde o princípio e conscientemente, para a criação de uma relação como a que há entre Dom Quixote e Sancho Pança, da forma como se nos apresenta quando lemos o romance. Antes, as duas figuras foram, primeiramente, só uma visão, e o que se fez dêles, de cada um e dos dois juntos, isto surgiu paulatinamente, a partir de centenas de idéias individuais, de centenas de situações nas quais Cervantes os deixa entrar, onde reagem como o instante o sugere, a partir da incessantemente fluente e renovada força imaginativa do poeta. Às vêzes há até esquisitices e contradições, não só no campo do fatural, como já foi repetidamente observado, mas também no psicológico: atitudes que não concordam com a imagem geral dos heróis; um sinal da medida em que Cervantes se deixava levar pela situação do momento, pelas necessidades de cada aventura: isto também acontece, e até com maior freqüência, na segunda parte. Desintencionada e paulatinamente, as duas personagens vão se construindo cada uma de per si, e a relação entre os dois. É claro que é justamente por isso que o peculiarmente cervantesco, a soma da experiência de vida e da força criativa de Cervantes, flui tanto mais rica e espontâneamente para dentro dos acontecimentos e das falas. O “peculiarmente cervantesco” não pode ser descrito com palavras; contudo, tentarei dizer alguma coisa a respeito, para esclarecer as suas forças e os seus limites. É, em primeiro lugar, algo espontâneamente sensível: uma aptidão enérgica de imaginar seres humanos muito diferentes em situações muito diversas; de se exprimir e apresentar com vivacidade, todos os pensamentos que vêm à mente, todos os sentimentos que vêm ao coração e tôdas as palavras que vêm aos lábios. Esta aptidão êle a possui tão imediata e fortemente, e, ao mesmo tempo, tão independentemente de tôda intenção, que quase todo o realismo de tempos anteriores parece, ao seu lado, limitado, convencional ou prêso aos seus fins. Igualmente sensível é a capacidade de elucubrar constantemente novas combinações de seres humanos e de acontecimentos, ou de deixar que elas ocorram à mente — embora exista, neste sentido, a velha tradição dos romances de aventuras e da sua renovação através de Bojardo e Ariosto — mas ninguém havia deixado, antes, que dêste brilhante jôgo combinatório carente da intenção participasse também a realidade quotidiana. E finalmente, Cervantes possui algo, um “algo” que ordena isto tudo e o faz aparecer sob uma determinada luz “cervantesca”. Aqui a coisa torna-se muito difícil. Poder-se-ia evitar esta dificuldade dizendo que êste algo consiste simplesmente no tema, na idéia do fidalgo que enlouquece e se convence de que deve fazer renascer a cavalaria andante: êste tema dá ao livro a sua unidade e a sua posição. Mas êste tema (que Cervantes tomou, aliás,

de uma obra contemporânea, pequena e carente de todo interêsse, afora êste, o *Entremés de los Romances*) também poderia ter sido tratado de forma muito diferente — o herói poderia ter tido um aspecto totalmente diferente do que o de Dom Quixote, e não teria sido necessária a existência de qualquer espécie de Dulcinéia e, sobretudo, de Sancho algum — e, sobretudo, o que provocava tanto Cervantes nesta idéia? O que o provoca era a possibilidade, nela contida, da multiplicidade e da perspectiva, a mistura entre fantasia e quotidianidade, o caráter maleável amassável e esticável do tema; podia-se enfiar dentro dêle tôdas as espécies de artes e de estilos. Podia-se mostrar o mais colorido dos mundos sob uma luz que correspondia à sua essência, à de Cervantes. E assim voltamos novamente à difícil pergunta que acabamos de colocar: o que é êste “algo” que ordena tudo e faz com que apareça sob uma certa luz “cervantesca”?

Não é qualquer filosofia nem tendência, e nem mesmo é uma comoção pela insegurança da existência humana ou pela violência do destino, como é o caso de Montaigne ou de Shakespeare. É uma atitude — uma atitude diante do mundo, e, portanto, também diante dos objetos da sua arte — da qual a valentia e a indiferença fazem a maior parte. Ao lado da alegria com o jôgo múltiplo e sensível, há nêle algo meridionalmente áspero e orgulhoso. Impede-lhe de levar o jôgo muito a sério. Ele o vê, êle o constrói e se diverte às suas custas; também deve divertir o leitor, de uma forma cultivada. Mas não toma partido (salvo contra os livros mal escritos); fica neutro. Não é suficiente dizer que não emite juízos e não tira conclusões; o processo nem é iniciado, as perguntas nem são feitas. Ninguém e nada (afora os maus livros e as más peças) é condenado neste livro nem Ginés de Pasamonte nem Roque Guinart, nem Martornes, nem Zoraida; é para nós que a atitude de Zoraida diante do seu pai se torna um problema moral e nós nos colocamos o enigma, mas Cervantes narra a história, sem delatar o que pensa a respeito; ou melhor, não é êle quem a narra, mas o prisioneiro, que naturalmente admite a atitude de Zoraida; e isto é suficiente. Certamente há algumas caricaturas no livro: o biscainho, o clérigo no castelo do duque, a *dueña* Rodriguez; mas êles não contêm qualquer problemática moral, e nenhum juízo fundamental. Porém, também ninguém é louvado como modelo. Aqui poder-se-ia pensar no fidalgo da capa verde, Dom Diogo de Miranda, que dá no 16º capítulo da segunda parte uma descrição da sua moderada vida, e com isto impressiona profundamente Sancho. Ele é moderado e compreensivamente ponderado, encontra, tanto para Dom Quixote, como para Sancho, o tom apropriado da cortesia bem-intencionada, modesta e, contudo, segura de si; as suas tentativas de vencer a loucura de Dom Quixote ou de mitigá-la são amistosas e compreensivas; não se deve colocá-lo lado a lado com o clérigo parvo e intolerante da côrte do duque, assim como o fez o grande estudioso espanhol

Américo de Castro. Dom Diogo é um modelo da sua classe, a variante espanhola do nobre humanista: *otium cum dignitate*. Mas, com certeza também não é nada mais do que isto; não é um modelo absoluto. Para isto é demasiado cuidadoso e mediano, e é bem possível que haja uma sombra de ironia na maneira como Cervantes representa a sua maneira de viver e de caçar e as suas opiniões sobre as tendências literárias do seu filho; nisto Castro talvez tenha razão.

A atitude de Cervantes é tal, que o seu mundo se torna um jogo, dentro do qual toda peça, pela sua mera existência no seu lugar, se justifica. O único que está errado é Dom Quixote, na sua loucura. E ele também está absolutamente errado contra o moderado e pacífico Dom Diogo, a quem Cervantes obriga, "with inspired perversity", como escreve Castro, a servir de testemunha para a aventura dos leões. Seria violência querer ver nisto um louvor da heroicidade aventureira perante a prudência calculista, mesquinha e mediana. Se, possivelmente, houver um certo traço de ironia na representação de Dom Diogo, então Dom Quixote não é visto possivelmente mas absolutamente, e não com um traço de ironia, mas totalmente de forma ridícula. O capítulo é introduzido pela descrição do seu absurdo orgulho pela sua vitória sobre Carrasco, disfarçado em cavaleiro e por uma conversação entre ele e Sancho a respeito. Releiam-se estes trechos e verificar-se-á que em poucas ocasiões no livro todo Dom Quixote é ridicularizado, também moralmente, no grau em que acontece aqui. Doidamente enfiada é a autodescrição com que ele se apresenta a Dom Diogo; neste estado de ânimo se dirige à aventura com os leões; e o leão nem se toca, vira-lhe as costas! Isto é paródia pura, e à paródia pura correspondem também os pormenores: o pedido ao guarda, de lhe dar uma certidão escrita da sua heróica valentia, a maneira como recebe Sancho, a mudança de nome (de ora em diante quer ser chamado Cavaleiro dos Leões), e muita outra coisa.

Dom Quixote só está errado, enquanto está louco; só ele está errado em meio a um mundo bem ordenado, no qual todos, afora ele, está no seu lugar; e ele próprio o reconhece no fim, quando volta, moribundo, ao seio da ordem. Mas será que o mundo está realmente bem ordenado? Esta pergunta não é feita. O certo é que, à luz da loucura de Dom Quixote, confrontado com ele, o mundo parece bem ordenado e até parece um jogo divertido. Pode haver nele muita desgraça, injustiça e desordem. Encontramos raparigas, criminosos condenados às galés, moças seduzidas, bandidos enforcados e muita outra coisa semelhante. Mas tudo isso não nos incomoda. A aparição de Dom Quixote, que nada melhora e não ajuda em parte alguma, transforma felicidade e infelicidade num jogo.

O tema do fidalgo doido, que quer fazer renascer a cavalaria andante, deu a Cervantes a possibilidade de mostrar o mundo como um jogo, com aquela neutralidade múltipla, pers-

pectiva não julgadora e nem interrogadora, que é uma corajosa sabedoria. Poderia ser expressa muito simplesmente com as palavras de Dom Quixote que já citamos acima: *allá se lo haya cada uno con su pecado, Dios hay en el cielo que se descuida de castigar al malo, ni de premiar al bueno*; ou também com aquelas que, no 8º capítulo da segunda parte, no fim da conversa sobre monges e cavaleiros, diz a Sancho: *muchos son los caninos por donde lleva Dios a los suyos al cielo*. Com isto fica dito que, no fim, trata-se de uma sabedoria pia. Está longinquamente aparentada com a atitude neutra pela qual Gustave Flaubert tanto se esforçou, e é, ao mesmo tempo, totalmente diferente dela: Flaubert queria modificar a realidade através do estilo, para que ele aparecesse da maneira como Deus a vê, de forma que a ordem divina, na medida em que se referisse à porção de realidade tratada em cada caso, devesse encarnar-se no estilo do autor. Para Cervantes, um bom romance não serve a nenhum outro fim afora o divertimento culto, *honesto entretenimiento*; isto não foi dito, recentemente, por ninguém de forma tão clara como por W. J. Entwistle no seu livro sobre Cervantes (1940); aliás ele sugere uma relação muito bela entre *recreação* e *recriação*. Cervantes nunca teria pensado que o estilo de um romance, e mesmo do melhor de todos, pudesse desvendar a ordem universal. Contudo, também para ele os fenômenos da realidade já se haviam tornado difíceis de serem abrangidos, e não mais se deixavam ordenar de uma forma unívoca e tradicional. Em outros lugares da Europa já se havia começado, há muito tempo, a questionar e duvidar, e até a construir de novo a partir do próprio. Mas isto não condizia nem como o espírito do seu país, nem com o seu próprio temperamento, nem com o seu conceito acerca do ofício do escritor. Ele achou a ordem da realidade no jogo. Não mais é o jogo de *Jedermann*, onde se julgava segundo normas fixas o que era bom e o que era mau; assim era também ainda na *Celestina*. A coisa já não é tão simples; Cervantes só julga as coisas que se referem ao seu trabalho, à literatura. No que se refere ao mundo terreno em geral, somos todos pecadores; Deus providenciará para que o malvado seja castigado e o bom premiado. Aqui, na terra a ordem do que não pode ser abrangido com os olhos está no jogo: por mais difíceis de abranger e de julgar que sejam os fenômenos diante do doido cavaleiro da Mancha eles se convertem numa dança de roda, de alegre e divertida confusão.

Esta é, segundo me parece, a função da loucura de Dom Quixote. Quando o tema — a saída do fidalgo doido, que quer tornar realidade o ideal do *caballero andante* — começou a inflamar a força imaginativa de Cervantes, mostrou-se-lhe o quadro, da realidade contemporânea, tal como, confrontada com tal doidice, ela deveria ser representada: e ele gostou deste quadro,

tanto pela sua multiplicidade quanto pela hilaridade neutra que a doídice espalha sobre tudo o que encontra. O fato de se tratar de uma loucura heróica e idealista, que deixasse espaço para a sabedoria e a humanidade, certamente não lhe agradou menos. Mas considerar esta loucura simbólica ou trágicamente, isto eu acho um ato de violência. É possível introduzi-lo através da interpretação, mas não está no texto. Uma alegria tão universal e diversificada e, ao mesmo tempo, tão livre de crítica e de problemas na representação da realidade quotidiana constitui uma empresa que nunca voltou a ser tentada na Europa; não posso imaginar onde e quando isso pideria ter acontecido.

O Santarrão

15 O retrato do santarrão, que encontra no capítulo *De la mode* dos *Caractères* de La Bruyère, contém uma série de alusões polémicas ao *Tartufo* de Molière. O santarrão, assim diz La Bruyère, logo no princípio, não fala em *ma hâire et ma discipline; au contraire; il passeroit pour ce qu'il est, pour un hypocrite, et il veut passer pour ce qu'il n'est pas pour un homme dévot: il est vrai qu'il fait en sorte que l'on croit, sans qu'il le dise, qu'il porte une hâire et qu'il se donne la discipline.* Mais tarde êle critica o procedimento de Tartufo na casa de Orgon:

S'il se trouve bien d'un homme opulent, à qui il a su imposer, dont il est le parasite, et dont il peut tirer de grands secours, il ne cajole point sa femme, il ne lui fait du moins ni avance ni déclaration; il s'enfuira, il lui laissera son manteau, s'il n'est assui sûr d'elle que de lui-même. Il est encore plus éloigné d'employer pour la flatter et pour la séduire le jargon de la dévotion; ce n'est point par habitude qu'il le parle, mais avec dessein, et selon qu'il lui est utile, et jamais quand il ne serviroit qu'à le rendre très-ridicule . . . Il ne pense point à profiter de toute sa succession, ni s'attirer une donation générale de tous ses biens, s'il s'agit surtout de les enlever à un fils, le légitime héritier: un homme dévot n'est ni avare, ni violent, ni injuste, ni même intéressé; Onuphre n'est pas dévot, mais il veut être cru tel, et par une parfaite, quoique fausse imitation de la piété, ménager sourdement ses intérêts: aussi ne se joue-t-il pas à ligne directe, et il ne s'insinue jamais dans une famille où se trouvent tout à la fois une fille à pourvoir et un fils à établir; il y a là des droits trop forts et trop inviolables: on ne les traverse point sans faire de l'éclat (et il l'apprehende), sans qu'une pareille entreprise vienne aux oreilles du Prince, à qui il dérobe

sa marche, par la crainte qu'il a d'être découvert et de paroître ce qu'il est. Il en veut à la ligne collatérale: on l'attaque plus impunément; il est la terreur des cousins et des cousine, du neveu et de la nièce, le flatteur et l'ami déclaré de tous les oncles qui fait ont fait fortune; il se donne pour l'héritier légitime de tout vieillard qui meurt riche et sans enfants...¹.

Evidentemente, La Bruyère pensa aqui no tipo perfeito, como que ideal, de santarrão, que não é outra coisa afora santarrão e que realiza conseqüentemente, sem qualquer fraqueza humana e sem qualquer lacuna, em vigilância contínua e guiada pela razão, o plano elaborado com fria premeditação, e que corresponde ao papel do santarrão. Mas Molière nem poderia ter tido a intenção de levar à cena a encarnação perfeita do adjetivo "santarrão"; precisava, para o palco, de efeitos fortemente cômicos, e os encontrou, de maneira extremamente espirituosa, no papel do santarrão, que o seu Tartufo interpreta, em contraste com o seu caráter natural. Este rapaz forte e sadio (*gros et gras, le teint frais, et la bouche vermeille*), com o seu forte apetite (*deux perdrix avec une moitié de gigot en hachis para um jantar*) e as suas demais necessidades sensíveis, não menos desenvolvidas, não tem o mínimo talento para a beatice, nem que fosse para uma beatice fingida; o burro aparece em toda parte por baixo da pele do leão; êle interpreta o seu papel péssimamente, pois exagera insensatamente, e logo perde o controle de si, quando os seus sentidos são excitados: as suas intrigas são cruas e simplórias, e ninguém, afora Orgon e sua mãe, pôde ser enganado por êle nem por um instante, nem os restantes protagonistas, nem o público. Tartufo, justamente, não é a encarnação de um hipócrita inteligente e autocontrolado, mas é um sujeito grosseiro com fortes e crus desejos, que tenta adotar a promissora atitude do beato, por mais que esta não vá absolutamente com a sua cara e contrarie toda a sua maneira de ser, interna e externa; e justamente isto é subjugantemente cômico. Os críticos do século XVII que, como La Bruyère,

¹ Se se trata exatamente de um homem opulento, a quem soube se impor, de quem é parasita, e de quem pode tirar grandes proveitos, não corteja sua mulher ou, pelo menos, não lhe faz nem insinuações, nem declaração; fugirá, deixar-lhe-á sua capa, se não estiver tão seguro dela como de si mesmo. Está ainda mais longe de empregar, para adúl-la e seduzi-la, o jargão da devoção; não é por hábito que o fala, mas de propósito, e segundo lhe for útil, e jamais quando lhe serviria apenas para se tornar muito ridículo... Não pensa em aproveitar toda a sua herança, nem em ganhar para si uma doação geral de todos os seus bens, se se tratar sobretudo de tirá-los a um filho, o legítimo herdeiro: um homem devoto não é nem avaro, nem violento, nem injusto, nem sequer interessado; Onofre não é devoto, mas quer ser tido como tal e, através de uma perfeita, embora falsa imitação da piedade, cuidar surdamente dos seus interesses: também, êle não ataca a linha reta, e não se insinua jamais numa família onde se encontram, simultaneamente, uma filha para dotar e um filho a ser estabelecido. Lá há direitos demasiado fortes e demasiado invioláveis: não se pode atravessá-los sem fazer barulho (e isto êle teme), sem que uma tal empreitada chegue aos ouvidos do Príncipe, de quem oculta o seu caminho, por medo de ser descoberto e de aparecer como o que é. Prefere a linha colateral: ataca-se a mesma mais impunemente; é o terror dos primos e das primas, do sobrinho e da sobrinha; o adulador é o amigo declarado de todos os tios que fizeram fortuna; apresenta-se como herdeiro legítimo de todo velho que morre rico e sem filhos...

só consideram verossímil o que fosse razoavelmente compreensível, devem ter-se perguntado como era possível que até mesmo só Orgon e Madame Pernelle caíssem no laço; só que a experiência mostra que até a mais crua das trapaças e a mais tôla das seduções têm êxito, por vêzes, e o têm quando adulam os costumes e os instintos dos trapaceados e satisfazem os seus desejos ocultos. A necessidade mais instintiva e oculta de Orgon à qual pode se abandonar justamente entregando-se de corpo e alma a Tartufo, é o sadismo do tirano familiar; aquilo ao qual, sem a legitimação da beatice, êle não se poderia atrever, pois é tão sentimental e inseguro quanto colérico, a isto pode se dedicar agora, com a consciência tranqüila: *faire enrager le monde est ma plus grande joie!* (3, 7; cf. também 4,3: *je porte en ce contrat de quoi vous faire rire*); êle ama Tartufo pela possibilidade que êste lhe dá de satisfazer esta necessidade instintiva de tiranizar e atormentar o próximo, e por isso deixa-se envolver por êle; desta forma, a sua capacidade de julgamento, aliás, não muito desenvolvida, fica ainda mais debilitada; e no caso de Madame Pernelle ocorre um processo psicológico muito semelhante. E é novamente espiritualoso em extremo o fato de Molière utilizar justamente a beatice para remover as inibições que se opõem ao livre desdobramento do sadismo de Orgon.

Nesta, como em muitas outras peças de Molière, fica evidente que Molière tipifica muito menos, apanha a realidade muito mais individualmente do que a maioria dos moralistas do seu século. Não criou "o avarento", mas um muito específico velho monômano e tosegoso; não "o misantropo", mas um jovem fanático da sinceridade da melhor sociedade, inflexível e imbuído das suas próprias opiniões, que se constitui em tribunal do mundo e o julga indigno de si; não "o hipocondríaco", mas um tirano doméstico, abastado, extremamente forte, sadio e colérico, que esquece constantemente o seu papel de enfermo. E mesmo assim, como todo mundo sente, Molière se inclui completamente no século moralista-tipificante; pois procura o individualmente real só por causa do seu ridículo, e o ridículo significa para êle o desvio do médio e do habitual; um ser humano que tivesse de ser levado a sério seria, também para êle, "típico". Procura efeitos cênicos, o seu gênio é mais vivaz e brinca mais livremente; a técnica de esboçamento de La Bruyère, que compõe o tipo puramente moral a partir de muitas peculiaridades e anedotas, é inutilizável para o palco; pois êste precisa de efeitos fortes e de mais unidade no concretamente vivo do que no abstratamente típico; mas a atitude moralista é fundamentalmente a mesma.

Uma outra crítica, não menos elucidativa, à obra de Molière, encontra-se em alguns famosos versos da *Art poétique* de Boileau (3, 391 a 405):

Etudiez la Cour, et connoissez la Ville;
L'une et l'autre est toujours en modèles fertile.

C'est par là que Molière, illustrant ses écrits,
 Peut-être de son art eût remporté le prix,
 Si, moins ami du peuple, en ses doctes peintures,
 Il n'eût point souvent grimacer ses figures,
 Quitté, pour le bouffon, l'agréable et le fin,
 Et sans honte à Térence allié Tabarin.
 Dans se sac ridicule, où Scapin s'enveloppe,
 Je ne reconnois plus l'auteur du Misanthrope.
 Le Comique, ennemi des soupirs et des pleurs,
 N'admet point en ses vers de tragiques douleurs;
 Mais son emploi n'est pas d'aller dans une place
 De mots sales et bas charmer la populace.
 Il faut que ses acteurs badinent noblement ...²

A seu modo, esta crítica está totalmente justificada; como, no fundo, Boileau admirava muito Molière, ela até resultou em branda e comedida. Pois os gestos, as palavras e os truques cênicos farsescos não se encontravam somente nas farsas propriamente ditas, às quais pertence *Les Fourberies de Scapin*, que Boileau cita, mas se introduzem também nas comédias de sociedade; no *Tartufo*, por exemplo, a cena do trio Orgon-Dorine-Marianne (2,2), na qual Orgon se coloca em posição para dar uma bofetada em Dorine, se ela o interromper mais uma vez, contém um efeito puramente farsesco, e isto é quase ainda mais válido para a cena em que Orgon e Tartufo caem ambos de joelhos (3, 6). Mesmo o *Misanthrope*, indicado por Boileau como modelo de comédia de caráter social de fato a comédia mais uniformemente afinada num só tom distintamente social em toda a obra de Molière, contém uma pequena cena farsesca, a saber, a aparição do criado de Alceste, Dubois (4,4). Molière nunca renunciou aos efeitos que lhes oferecia o seu domínio da técnica da farsa, e talvez as suas idéias mais geniais são justamente aquelas que lhe permitiram incorporar no sentido e na vida do seus conflitos aquela comicidade de situações, de per si meramente mecânica e clownesca. A intenção, *de faire rire les honnêtes gens sans personnages ridicules*, desde as primeiras comédias de Corneille, ambição específica de cena cômica francesa, nunca fez de Molière um purista do estilo. Quem viu as suas peças em apresentações de qualidade, ou possui bastante fantasia para imaginar o jôgo cênico durante a leitura, sabe que há efeitos grotescos e farsescos dispersos por toda parte, também nas comédias mais distintas, até no *Misanthrope*; atôres que possuem verve e fantasia cênica encontram em toda

² Estudai a Côte e conheci a Cidade; uma e outra são sempre férteis em modelos. É por aí que Molière, ilustrando os seus escritos, talvez tivesse arrebatado o prêmio pela sua arte, se, menos amigo do povo, em suas douradas pinturas, não tivesse feito amíúde caretear suas personagens, abandonando, pelo bufão, o agradável e refinado, e, sem péjo, aliado Terêncio a Tabarin. Nesse saco ridículo em que Escapino se envolve, não reconheço mais o autor do *Misanthrope*. O Cômico, inimigo dos suspiros e dos prantos, não admite, em seus versos, trágicas dores; mas o seu ofício não é o de ir a uma praça, encantar, com palavras sujas e baixas, o populacho. É mister que os seus atôres gracem nobremente...

parte a ocasião de modelar tais oportunidades e também, de improvisar; o próprio Molière, que era um cômico excelente, aproveitou na sua interpretação tôdas as oportunidades para o exagêro grotesco. Evidentemente, os efeitos farsescos não se limitam, de forma alguma, só a personagens que pertencem ao povo, às quais Boileau alude aqui exclusivamente; Molière toma personagens de tôdas as classes e as torna objeto de tais gracejos; e na disputa acêrca da *École des femmes*, êle se gaba expressamente de ter introduzido o *marquis ridicule*, e até de ter-lhe conseguido o papel que antes estava reservado à figura clownesca do criado cômico:

Le marquis aujourd'hui est le plaisant de la comédie; et comme, dans toutes les comédies anciennes, on voit toujours un valet bouffon qui fait rire les auditeurs, de même, dans toutes nos pièces de maintenant, il faut toujours un marquis ridicule qui divertisse la compagnie³. (*L'Impromptu de Versailles*, scène I.)

Embora isto seja um exagêro insolentemente polêmico, nascido da situação momentânea, não deixa de delatar a intenção que Molière também levou a cabo, de modelar o ridículo de todos os homens de forma grotesca, sem se limitar exclusivamente a tipos cômicos das classes baixas. Boileau, pelo contrário, deseja na sua crítica uma severa tripartição dos níveis estilísticos, inspirada nos modelos antigos; conhece, em primeiro lugar, o estilo elevado e sublime da tragédia; depois, o estilo médio da comédia de costumes, que trata de *honnêtes gens* e deve ser destinada a *honnêtes gens*, nas quais os atôres "*badinent noblement*"; e, finalmente, o estilo baixo da farsa popular, na qual, tanto nos acontecimentos quanto na linguagem, domina "*le bouffon*", e que Boileau, já por causa das suas *mots sales et bas*, que fazem as delícias da plebe, despreza profundamente; censura a Molière — de forma muito branda, como vimos — o ter misturado o estilo médio com o baixo.

O que mais nos interessa nesta crítica de Boileau é o conceito de povo nela contido. É evidente que não pode conceber outros tipos populares afora os grotescamente cômicos, pelo menos não como objeto de reprodução artística. *La cour et la ville* significa no século XVII aquilo que nós hoje chamaríamos, talvez, a sociedade culta, ou também o "público"; estava composto de nobreza da côrte, do séquito do rei, *la cour*, e da alta burguesia parisiense, *la ville*, que em grande número já pertencia à nobreza burocrática (*noblesse de robe*) ou se esforçava por entrar nela pela compra de cargos; esta é a camada à qual pertence o próprio Boileau e a grande maioria das cabeças dirigentes do século. *La cour et la ville* é a expressão mais

³ O marquês é, hoje, o gracioso da comédia; e como em tôdas as comédias antigas, vê-se sempre um criado bufão que provoca o riso nos ouvintes, da mesma forma como, em tôdas nossas peças de agora, é necessário sempre um marquês ridículo que divirta a audiência.

usual para os círculos dirigentes da nação imediatamente antes de Luís XIV e durante o seu reinado, especialmente, também, a mais corrente para aqueles aos quais se destinam as obras literárias, e ela é contrastada com *le peuple* não somente aqui, mas também muito freqüentemente em outras ocasiões, por exemplo, nas disputas acêrca do bom uso da língua. *La cour et la ville*, assim diz Boileau, devem ser estudadas, para acertar no estilo médio, no nível estilístico da comédia distinta, e para se livrar do *bouffon*, das caretas do povo; Boileau não parece achar possíveis outras imagens do povo e da sua vida. E aqui manifestam-se claramente os limites do seu contraste com Molière, da mesma forma que antes dos limites do contraste entre Molière et La Bruyère. Embora Molière tenha empregado efeitos farsescos, até em meio às suas comédias elegantes, embora tenha mesmo caricaturizado pessoas da sociedade culta até o grotescamente farsesco, não deixa de ser verdade que também êle conhece o povo como "*personnages ridicules*".

Pode-se considerar a arte de Molière como o máximo daquele realismo que, na literatura clássica francesa totalmente desenvolvida, sob o reinado de Luís XIV, ainda podia ser apreciado; marcou o limite do que era possível naquele tempo. Não se entregou totalmente à tendência predominante da tipificação psicológica, mas também para êle o peculiar, o característico é sempre só o ridículo e o extravagante; não evitou o farsesco e o grotesco, mas também não se pode falar no seu caso, tão pouco quanto no caso de Boileau, de uma representação real da vida das camadas populares, nem que fôsse sustentada por uma atitude tão aristocraticamente desdenhosa como a de Shakespeare. Todos os seus criados e camareiras, camponeses e lavradoras, até os seus comerciantes, notários, médicos e boticários não são senão caricaturas cômicas, e somente dentro dos lares da alta burguesia ou da aristocracia, a criadagem, especialmente a feminina, defende, por vêzes, o partido do bom e robusto senso comum; além do mais, a sua ação refere-se sempre aos problemas dos seus senhores, e nunca à sua própria vida. Falta qualquer sombra de política, de crítica social ou econômica ou de investigação dos fundamentos políticos, sociais ou econômicos da vida; a sua crítica dos costumes é puramente moralista, isto é, aceita a estrutura existente na sociedade como dada, pressupõe que ela seja justificada, duradoura e universalmente válida e castiga as extravagâncias que ocorrem no seu seio como dignas de riso. Neste sentido, Molière até fica atrás de La Bruyère, mais limitado no seu talento representativo, mas muito mais seriamente ético, o qual, embora também não apresente qualquer crítica da estrutura da vida social, escrevendo perto do fim do século, quando o brilho do rei já não irradiava tão ofuscamente, não deixou de tomar consciência desta limitação da arte literária, e exprimiu eficazmente esta consciência em várias passagens da sua obra; tanto mais eficazmente, quanto é possível sentir que cala muito mais do que diz. *Un homme*

né Chrétien et François, assim escreve perto do fim da secção *Des ouvrages de l'esprit, se trouve contraint dans la satire: les grands sujets sont défendus...* E neste contexto quero também citar a conhecida e peculiarmente emocionante passagem acêrca dos camponeses, que se encontra no capítulo *De l'homme* (parágrafo 128 na edição dos *Grands Ecrivains*):

L'on voit certains animaux farouches, des mâles et des femelles, répandus par la campagne, noirs, livides et tout brulés du soleil, attachés à la terre qu'ils fouillent et qu'ils remuent ave une opiniâtreté invincible; ils ont comme une voix articulée, et quand ils se lèvent sur leurs pieds, ils montrent une face humaine, et en effet ils sont des hommes. Ils se retirent la nuit dans des tanières, où ils vivent de pain noir, d'eau et de racines; ils épargnent aux autres hommes la peine de semer, de labourer et de recueillir pour vivre, et méritent ainsi de ne pas manquer de ce pain qu'ils ont semé⁴.

Embora êste trecho importante, já a partir da sua afirmação moral, não negue o seu século, não deixa de ser verdade que provavelmente está sôzinho nas belas letras do seu tempo; pensamentos como êstes não ocorreriam a Molière nem a Boileau, e tanto um quanto o outro receariam exprimi-los; ultrapassam o limite daquilo que Boileau chama *l'agréable et le fin*; claro que não por se tratar de *grands sujets*, grandes temas, pois isto êles não eram, segundo a visão de então, mas porque conferem a um objeto quotidiano e contemporâneo, através de um tratamento demasiado concreto e sério, mais pêso do que esteticamente lhe cabe. Também para o satírico ou, em geral, para o moralista, os grandes temas não estão, a bem dizer, proibidos; o próprio La Bruyère escreveu capítulos que tratam do monarca e do Estado, dos homens e dos livres-pensadores; por isso, na passagem acima citada (*un homme né Chrétien et François*) não se quis ver uma consciência fundamental dos limites do seu ofício de escritor, mas somente uma discreta crítica a seu amigo e mecenas Boileau, uma interpretação eminentemente digna de ponderação e fãcilmente defensável, mas que acho, contudo, parcial; assim como conhecemos a maneira e o temperamento de La Bruyère, que não eram, absolutamente, revolucionários, mas já profundamente críticos e inclinados a ir ao fundo dos problemas sociais, preferiria supor que êle também pensava em si mesmo e na situação política e estética geral; uma situação que, embora lhe permitisse tratar dos grandes temas, não deixava de evitar que passasse de um certo muro intransponível (*il les entame parfois et se détourne ensuite...*); somente podia se

⁴ Vêm-se, dispersos pelo campo, certos animais ferozes, machos e fêmeas, pretos, lívidos e totalmente queimados pelo sol, presos à terra, que escavam e remexem com uma obstinação invencível; têm como que uma voz articulada, e quando se erguem sobre os seus pés, apresentam uma face humana, e com efeito são homens. Retiram-se à noite em covis, onde vivem de pão preto, água e raízes; poupam aos outros homens o trabalho de semear, lavar e colher para viver, e merecem, portanto, que não lhes falte êste pão que semearam.

ocupar dêles numa generalização elevada e moralizante; o tratamento totalmente livre da sua estrutura concreta e contemporânea era proibido tanto por motivos políticos, quanto por motivos estéticos, e ambas as espécies de motivos estão em mútua relação.

Em Molière são extremamente raras as alusões políticas contemporâneas, e quando elas aparecem, estão tão discretamente insinuadas como se se tratasse de algo impróprio, que só é mencionado com muita precaução ou que é melhor perfrasear. No *Tartufo*, Orgon evidentemente estêve do lado da côrte durante a *Fronde*:

Nos troubles l'avaient mis sur le pied d'homme sage,
Et. pour servir son prince, il montra du courage⁵ . . .

(1,2)

De forma não menos discreta insinua-se que êle, apesar disso, guardou secretamente os papéis de um comprometido, que lhe era pessoalmente próximo, quando êste teve de fugir. De forma igualmente discreta trata-se de tudo aquilo que tivesse referência a coisas profissionais ou econômicas. Já dissemos acima que no caso de Molière (da mesma forma que em qualquer outro caso da literatura contemporânea) não são apresentados somente camponeses, ou outros tipos do povo baixo, mas também comerciantes, notários, médicos e boticários, meramente como caricaturas cômicas. Isto relaciona-se com o fato de que o ideal social do tempo do *honnête homme* pedia uma educação e uma atitude o mais universal possível; esforçava-se para se manter longe de qualquer especialização, ainda que se tratasse da do poeta ou do sábio; quem quisesse ter valor inteiro na sociedade, não devia deixar transparecer as bases econômicas da sua vida, nem a sua especialização profissional, caso a possuísse; caso contrário, era tido por pedante, extravagante e ridículo; só era permitido mostrar aquelas aptidões que também pudessem ser tidas por *hobbies* elegantes e que contribuíssem para o divertimento leve e agradável em sociedade. Isto também contribui, como gostaríamos de mencionar aqui, para que, por vêzes, mesmo coisas difíceis e importantes fôssem representadas de uma maneira modelarmente simples, elegante e despreziosa, e também, como se sabe, para que a expressão lingüística francesa chegasse a uma clareza e universalidade ímpar. Mas a especialização profissional tornou-se, desta forma, impossível, tanto social quanto esteticamente; era, só na categoria do grotesco, objeto da imitação literária. Para isto, é claro, também a tradição da farsa trouxe a sua parte, mas isto ainda não explica por que, no nôvo gênero da comédia social e distinta de nível

⁵ Nossas discórdias tornaram-no homem prudente, e, para servir a seu príncipe, mostrou coragem . . .

estilístico médio, a visão grotesca do profissional se manteve de forma tão geral e sem exceções.

É também possível fazer uma contraprova. Uma série de comédias de Molière passa-se nos círculos da alta burguesia, por exemplo, *L'avare*, *Le bourgeois gentilhomme*, *Les Femmes savantes*, *Le Malade Imaginaire*. Em todos êstes lares as pessoas são muito abastadas, mas em nenhum dêles fala-se em profissão ou em qualquer atividade economicamente produtiva. Nem chegamos a saber como Harpagon, o avaro, chegou a acumular a sua fortuna — talvez a herdou —, e o único negócio que é mencionado, a usura, é grotesco, de uma universalidade atemporal e, além do mais, não é produtivo, mas o investimento de um homem que vive de rendas. Não se fica sabendo a profissão de nenhum dêstes burgueses; parece evidente que todos vivem de rendas. Só uma vez fala-se acêrca da origem de uma fortuna: é no *Bourgeois gentilhomme*, onde a senhora Jourdain increpa a seu marido: *Descendons-nous tous deux que de bonne bougeoisie? . . . Et votre père n'était-il pas marchand aussi bien que le mien? . . .* E com respeito à filha diz: *. . . ses deux grand-pères vendaient du drap auprès de la porte Saint-Innocent*. Mas estas indicações só servem para fazer salientar ainda mais crassamente a grotesca doidece do seu marido, o senhor Jourdain; êste é um arrivista inculto, que não entende bem o ideal social do seu tempo e tenta conseguir a sua ascensão social com meios imprestáveis; em vez de tentar se tornar um culto *honnête homme* da classe da alta burguesia, comete a pior falta social que podia ser cometida naquele tempo: quer parecer o que não é, isto é, um nobre, um *gentilhomme*. Isto fica totalmente nítido, quando se pensa no seu genro presuntivo, Cléonte, que é pôsto por Molière em contraste com o senhor Jourdain, como modelo de um *honnête homme* de origem burguesa. Quando Cléonte pede a mão da filha de Jourdain, êste lhe pergunta se é *gentilhomme*, e êle responde:

Monsieur, la plupart des gens, sur cette question, n'hésitent pas beaucoup; on tranche le mot aisément. Ce nom ne fait aucun scrupule à prendre, et l'usage aujourd'hui semble en autoriser le vol. Pour moi, je vous l'avoue, j'ai les sentiments, sur cette matière, un peu plus délicats. Je trouve que toute imposture est indigne d'un honnête homme, et qu'il y a de la lâcheté à déguiser ce que le ciel nous a fait nature, à se parer au monde d'un titre dérobé, à se vouloir donner pour ce qu'on n'est pas. Je suis né de parents, sans doute, qui ont tenu des charges honorables; je me suis acquis, dans les armes, l'honneur de six ans de service, et je me trouve assez de bien pour tenir dans le monde un rang assez passable; mais, avec tout cela, je ne veux point me donner un nom où d'autres, en ma place, croiraient

pouvoir prétendre; et je vous dirai franchement que je ne suis point gentilhomme⁶.

Este é, pois, o aspecto de um jovem burguês consciente do seu estado, um *honnête homme*, que conhece o seu lugar na sociedade. Ele não se deixa levar por esta vontade de se fazer passar por nobre, na qual caem os arrivistas do tipo do senhor Jourdain (que é rico só de segunda geração, e cujo pai ainda comerciava com panos). Mas está igualmente afastado do povo e de uma profissão concreta. Nenhuma palavra sobre se a sua família é prestigiosa, por exemplo, na indústria da seda, ou no comércio de vinhos. Antes, "*ils ont tenu des charges honorables*", isto é, compraram cargos que os elevaram para a categoria do estado intermediário, a *noblesse de robe*; ele próprio foi oficial durante seis anos; e é o bastante rico "*pour tenir dans le monde un rang assez passable*". Nenhum pensamento sobre ideologia econômica, ou sobre a burguesia produtiva, pode ocorrer a este jovem; pelo contrário, ele se esforça em se afastar disso. A sua burguesia é para ele, tal como a aristocracia o seria para um jovem aristocrata, nada mais que "*un rang qu'on tient dans le monde*"; também ele, por sua vez, comprará uma *charge honorable* ou a herdará, como os seus pais e parentes. (Estas últimas observações foram tiradas quase textualmente do meu escrito anterior, *Das franzoesische Publikum des 17. Jahrhunderts*, München 1933, páginas 40 a 42; também mais adiante, neste capítulo, utilizar-me-ei repetidamente deste trabalho).

Molière, como vimos, não receou empregar elementos farsescos nas suas comédias de sociedade, mas evita totalmente a concretização realista da situação política ou econômica do meio em que suas personagens atuam, e muito mais, o aprofundamento crítico; está muito mais inclinado a franquear a entrada do nível estilístico médio ao grotesco do que ao elemento sério e inteiramente realista da vida econômico-política. O seu realismo, na medida que tem um lado sério e problemático, limita-se ao psicológico-moral; para reconhecer isto com toda nitidez, lembre-se a descrição da origem da fortuna dos Grandet, que Honoré de Balzac apresenta no começo do seu romance *Eugénie Grandet*, dentro da qual está entretecida toda a história francesa, a partir de 1789 e até a Restauração, e ponha-se ao seu lado a total generalidade e a absoluta carência de historicidade da situação econômica de Harpagon. Não se deverá objetar que,

⁶ Senhor, a maioria das pessoas, acerca desta questão, não hesita muito; resolve logo o que vai dizer. Não há escrúpulo nenhum em tomar este nome e o seu hábito, hoje, parece autorizar o seu roubo. Por minha parte, vos confesso, tenho os sentimentos, a este respeito, um pouco mais delicados. Acho que toda impostura é indigna de um homem honesto, e que há covardia em encobrir a condição em que o céu nos fez nascer, em se adornar diante do mundo com um título roubado, em querer passar pelo que não se é. Nasci de pais que, sem dúvida, tiveram cargos honoráveis; adquiri, pelas armas, a honra de seis anos de serviço e tenho bens suficientes para ter no mundo uma posição bastante confortável; mas, com tudo isso, não quero dar-me um nome que outros, em meu lugar, acreditariam poder pretender; e dir-vos-ei francamente que não sou um cavalheiro.

no âmbito de uma comédia, Molière não tivesse espaço para uma descrição como a de Balzac; também sobre o palco teria sido possível mostrar, em lugar de Harpagon, um atacadista ou um financista contemporâneos em meio aos seus negócios; mas algo semelhante só aparece após o classicismo, com Dancourt ou com Lesage, e mesmo nestes casos, sem uma problemática séria no que se refere à história ou à economia.

As comprovações acerca das limitações do realismo, que fizemos até agora, referiam-se todas ao estilo médio da comédia e da sátira; elas são ainda mais severas no âmbito do estilo elevado, no âmbito da tragédia. Nesse âmbito e naquele tempo, a separação do trágico dos acontecimentos da vida quotidiana e humana-criatural foi realizada de forma tão radical como nunca antes nem na época cujo estilo servia de modelo, a Antigüidade greco-romana. Corneille ainda sentiu, por vezes, quanto mais longe o gosto da sua época ia neste sentido, do que a antiga tradição o exigia. Sobre o palco trágico francês não deve aparecer nem o quotidiano dos acontecimentos, nem o criatural das pessoas; surge um tipo da personagem trágica, que é totalmente estranho à Antigüidade. Para dar uma imagem concreta dêle, quero justapor algumas imagens estilísticas características; são das tragédias de Racine *Bérénice* e *Esther*; mas encontram-se exemplos semelhantes em todas as obras trágicas da época, ainda que só nas de Racine atinjam tal aperfeiçoamento na sua forma.

No começo de *Bérénice* somos introduzidos a um aposento do palácio imperial:

... La pompe de ces lieux,
Je le vois bien, Arsace, est nouvelle à tes yeux.
Souvent ce cabinet, superbe et solitaire,
Des secrets de Titus est le dépositaire.
C'est ici quelquefois qu'il se cache à sa cour ...⁶

A isto corresponde a forma pela qual o imperador se exprime, quando necessita de solidão:

Paulin, qu'on vous laisse avec moi (2,1);

ou

Que l'on me laisse⁷. (4,3)

ou, quando deseja falar com alguém:

TITUS: A-t-on vu de ma part le roi de Comagène?
Sait-il que je l'attends?

⁶ ... A pompa destes lugares, vejo bem, Arsácio, é nova para os teus olhos. Amide este recinto, soberbo e solitário, dos segredos de Tito é o depositário. E aqui que por vezes oculta-se da sua corte...

⁷ Paulino, que vos deixem comigo.
Que me deixem.

PAULIN: ...

De vos ordres, seigneur, j'ai dit qu'on l'avertisse.

TITUS: Il suffit ...⁸ (2,1)

Quando Tito encarrega o rei Antíoco de acompanhar a rainha Berenice na sua viagem, isto tem o seguinte aspecto:

Vous, que l'amitié seule attache sur ses pas,
Prince, dans son malheur ne l'abandonnez pas:
Que l'Orient vous voie arriver à sa suite;
Que ce soit un triomphe, et non pas une fuite;
Qu'une amitié si belle ait d'éternels liens;
Que mon nom soit toujours dans tous vos entretiens.
Pour rendre vos Etats plus voisins l'un de l'autre,
L'Euphrate bornera son empire et le vôtre.
Je sais que le sénat, tout plein de votre nom,
D'une commune voix confirmera ce don.
Je joins la Cilicie à votre Comagène ...⁹.

Das palavras de Antíoco cito:

Titus m'accable ici du poids de sa grandeur:
Tout disparaît dans Rome auprès de sa splendeur;
Mais, quoique l'Orient soit plein de sa mémoire,
Bérénice y verra des traces de ma gloire¹⁰.

(3, 1 e 2)

A apresentação do rei no prólogo de *Esther* é demasiado longa para ser transcrita aqui, e também da descrição da procura de uma esposa para o rei e da sua escolha, que é dita por Ester na primeira cena, só transcreverei algumas amostras:

De l'Inde à l'Hellespont ses esclaves coururent:
Les filles de l'Egypte à Suse comparurent;
Celles mêmes du Parthe et du Scythe indompté
Y briguerent le sceptre offert à la beauté¹¹.

8 *Tito*: Viram da minha parte o rei de Comagênia?
Sabe êle que o espero?

Paulino: ...

De vossas ordens, senhor, disse que o advertissem.

Tito: Basta.

9 Vós, que só a amizade ata aos seus passos, Príncipe, na sua desgraça não a abandonéis: que o Oriente vos veja chegar empós ela; que seja um triunfo, e não uma fuga; que uma amizade tão bela tenha laços eternos; que meu nome esteja sempre em todas vossas conversações. Para tornar vossos Estados mais vizinhos um do outro, o Eufrates limitará o seu império e o vosso. Sei que o senado, pleno de vosso nome, de uma só voz confirmará êste dom. Junto a Cilícia à vossa Comagênia.

10 Tito me oprime com o peso da sua grandeza: tudo desaparece em Roma perto do seu esplendor; mas, embora o Oriente esteja pleno de sua memória, Berenice lá verá os rastros da minha glória.

11 Da Índia ao Helesponto seus escravos correram: as filhas do Egipto as de Susa compararam; mesma as da Pátria e da Cítia indomável disputaram o cetro oferecido à beleza.

E mais tarde:

Il m'observa longtemps dans un sombre silence;
Et le ciel qui pour moi fit pencher la balance,
Dans ce temps-là, sans doute, agissait sur son coeur.
Enfin, avec des yeux où régnait la douceur,
Soyez reine, dit-il ...¹².

O que Racine fêz da cena, na qual Ester aparece diante do rei sem ter sido chamada, está na memória de todo leitor de Racine:

ASSUÉRUS: Sans mon ordre on porte ici ses pas!
Quel mortel insolent vient chercher le trépas?
Gardes ... C'est vous, Esther! Quoi! sans être
[attendue?]

ESTHER: Mes filles, soutenez votre reine éperdue:
Je me meurs ... (Elle tombe évanouie).

ASSUÉRUS: Dieux puissants! quelle étrange pâleur
De son teint tout à coup efface la couleur!
Esther, que craignez-vous? Suis-je pas votre frère?
Est-ce pour vous qu'est fait un ordre si sévère?
Vivez: le sceptre d'or que vous tend cette main
Pour vous de ma clémence est un gage certain.

...

ESTHER: Seigneur, je n'ai jamais contemplé qu'avec crainte
L'auguste majesté sur votre front empreinte;
Jugez comment ce front irrité contre moi
Dans mon âme troublée a dû jeter d'effroi:
Sur ce trône sacré qu'environne la foudre
J'ai cru vous voir tout prêt à me réduire en poudre.
Hélas! sans frissonner, quel coeur audacieux
Soutiendrait les éclairs qui partaient de vos yeux?
Ainsi Dieu vivant la colère étincelle ...

ASSUÉRUS: ...
Calmez, reine, calmez la frayeur qui vous presse.
Du coeur d'Assuérus souveraine maîtresse,
Epruvez seulement son ardente amitié.
Faut-il de mes Etats vous donner la moitié?¹³

12 Observou-me longamente em um sombrio silêncio; e o céu que por mim fêz pender a balança, nesse tempo, sem dúvida, agia sobre o seu coração. Então, com olhos onde reinava a doçura, sede rainha, disse...

13 *Assuero*: Sem minha ordem encaminham-se para cá! Que mortal insolente vem buscar a morte? Guardas ... Sois vós, Ester! Como! Sem ser esperada?

Ester: Minhas filhas, sustentai vossa rainha desvairada: morro ... (cai desmaiada).

Assuero: Deuses poderosos! que estranha palidez da sua tez de repente apaga a cor! Ester, que temeis? Não sou vosso irmão? É para vós que é feita uma ordem tão severa? Vivei: o cetro de ouro que vos estende esta mão para vós, da minha clemência, é penhor certo.

Esta oferta é acompanhada no texto do livro de Esther, é claro que não neste momento, mas muito mais tarde, durante o banquete, pela observação "sóbria" *postquam vinum biberat abundanter*; nada disso aparece em Racine; da mesma forma, já antes calara uma indicação realista dêsse texto, embora esta indicação, muito mais do que a mera proibição de aparecer sem ser chamada, deita sôbre a coragem de Esther uma luz mais correta: *Ego igitur quo modo ad regem intrare potero, quae triginta iam diebus non sum vocata ad eum?* O que surge de tôdas estas citações, é o sobreerguimento da personagem trágica até o seu extremo limite; trate-se sômente de um príncipe, que em seu *cabinet superbe et solitaire* se entrega ao seu amor, depois de ter dito ao seu séquito: *que l'on me laisse* — trate-se de uma princesa que suba, por exemplo, a um navio que a aguarda, *souveraine des mers qui vous doivent porter* (*Mithridate*, 1, 3) — a personagem trágica assume sempre uma atitude sublime, em primeiro plano, rodeada pelos apetrechos, pelo séquito, pelo povo, pela paisagem e pelo universo como se fôssem troféus triunfais, que lhe servem e estão às suas ordens. Nesta atitude, entrega-se às suas paixões principescas, e entre as mais eficazes imagens estilísticas da espécie das que acima enumeramos estão aquelas, nas quais países inteiros, continentes ou também o universo aparecem como espectadores, testemunhas, pano de fundo ou eco da emoção principesca. Também para êste caso especial quero apresentar alguns exemplos. Em *Andromaque* (2,2) diz Hermione:

Pensez-vous avoir seul éprouvé des alarmes;
Que l'Épire jamais n'ait vu couler mes larmes?¹⁴.

Muito mais famoso é o magnífico verso da declaração de amor de Antíoco, *Bérénice* 1, 4, que reproduzo aqui com o contexto próximo, e no qual o elemento barrôcamente exaltado parece encontrar-se com o romântico:

Rome vous vit, madame, arriver avec lui.
Dans l'Orient désert quel devint mon ennui!
Je demeurai longtemps errant dans Césarée,
Lieux charmants où mon cœur vous avait adorée,

Esther: Senhor, jamais contemplei senão com temor a augusta majestade impressa em vossa fronte; julgai como essa fronte irritada contra mim em minh' alma alvoroçada deve ter provocado o pavor: Sôbre êste trono sagrado que envolve o raio, cri vos ver pronto a me reduzir a pó. Ai, sem tremer, que coração audacioso sustentaria os relâmpagos que partiam dos vossos olhos? Assim do Deus vivo fofca a cólera...

Assuero: Acalmai, rainha, acalmai o temor que vos acossa. Do coração de Assuero, soberana senhora, gozai sômente sua ardente amizade. É mister que dos meus estados vos dê a metade?

¹⁴ Pensais que só vós sentistes temores, que o Epiro jamais viu correr as minhas lágrimas?

Je vous redemandais à vos tristes Etats;
Je cherchait en pleurant les traces de vos pas ...¹⁵.

E finalmente, ainda um quadro da mesma *Bérénice*:

Aidez-moi, s'il se peut, à vaincre ma faiblesse,
A retenir les pleurs qui m'échappent sans cesse;
Ou, si nous ne pouvons commander à nos pleurs,
Que la gloire du moins soutienne nos douleurs;
Et que tout l'univers reconnaisse sans peine
Les pleurs d'un empereur et les pleurs d'une reine¹⁶.
(4,5)

A consciência que a personagem trágica tem do seu estado principesco é tão forte, que nunca a abandona. Mesmo na mais profunda desgraça, na emoção mais extrema, chamam-se a si mesmas com o seu estado; não dizem: infeliz de mim! — mas dizem: eu, príncipe infeliz. *Une triste princesse* diz Hermione de si (*Andromaque*, 2,2) e *Bérénice*, em meio à mais terrível confusão, invoca Antíoco com as seguintes palavras:

O ciel! quel discours! Demeurez!
Prince, c'est trop cacher mon trouble à votre vue:
Vous voyez devant vous une reine éperdue,
Qui, la mort dans le sein, vous demande deux mots ...¹⁷.
(3,3)

Tito fala de si sempre como *prince malheureux*, e no instante dramático em que *Athalie*, vendo-se sùbitamente traída e perdida, cai no desespero, ela diz:

Où suis-je? O trahison! ô reine infortunée!
D'armes et d'ennemis je suis environnée!¹⁸.
(5,5)

A cena em que Esther, desmaiando, grita:

Mes filles, soutenez votre reine éperdue¹⁹. ...

Já foi citada por nós mais acima. O estado principesco e o exaltamento com êle relacionado tornou-se uma parte da sua

¹⁵ Roma vos viu, senhora, chegar com êle. *No Oriente deserto, qual não foi o meu tédio!* Fiquei longamente errando em Cesaréia, lugares encantadores onde meu coração vos adorara, tornava a pedir-vos aos vossos tristes Estados; procurava chorando os rastros dos vossos passos ...

¹⁶ Ajudai-me, se possível, a vencer minha fraqueza, a reter os prantos que se me escapam sem cessar; ou, se não pudermos mandar nos nossos prantos, que a glória, ao menos, sustente nossas dores; e que todo universo reconheça sem pena, os prantos de um imperador e os prantos de uma rainha.

¹⁷ Ô céus! Que discurso! Fical! Príncipe, é supérfluo ocultar minha turbagão aos vossos olhos: veis diante de vós uma rainha desvairada que, com a morte no seio, vos pede duas palavras ...

¹⁸ Onde estou? Ô traição! Ô rainha infortunada! De armas e inimigos encontro-me rodeada!

¹⁹ Minhas filhas, sustentai vossa rainha desvairada.

essência natural, inseparável da sua substância, e mesmo perante Deus ou a morte aparecem na atitude que lhes cabe como soberanos; totalmente ao contrário da concepção "criatural" que tentamos descrever no capítulo sobre o século XV. Não obstante, seria absolutamente errado querer negar-lhes o caráter natural-humano, imediato e simples, tal como por vezes o fizeram os românticos; pelo menos no que se refere a Racine, um tal juízo revela total incompreensão, as suas personagens são, de forma perfeita e exemplar, naturais e humanas; só que a sua vida exemplar e emocionantemente humana se desenrola numa posição exaltada, que se tornou natural para êles. Acontece, até, por vezes, que do próprio exaltamento resulte o efeito mais encantadora e profundamente humano; como exemplo, poder-se-ia citar muita coisa de *Phèdre*, mas quero limitar-me aqui à fala da incautamente feliz Bérénice, na qual ela descreve, quase extasiada, a majestade do seu amado Tito, durante a cerimônia noturna no senado, para acabar dizendo algo que só uma pessoa que ama pode dizer:

Parle: peut-on le voir sans penser, comme moi
Qu'en quelque obscurité que le sort l'eût fait naître,
Le monde en le voyant eût reconnu son maître?²⁰

Embora, como vimos, a consciência do estado principesco esteja refundida na própria substância da personagem trágica, o elemento propriamente funcional, isto é, o reinar, a sua atividade prática, manifesta-se somente em insinuações muito gerais; o seu estado de príncipe é muito mais uma atitude do que uma função prática. Nas primeiras peças, especialmente em *Alexandre*, a atividade amorosa e bélica do príncipe é posta exclusivamente a serviço do seu amor; Alexandre conquista o mundo só para pô-lo aos pés da sua amada, e a peça toda está cheia de imagens estilísticas barrôcas, da espécie do que segue:

ALEXANDRE: ...

Maintenant que mon bras, engagé sous vos lois,
Doit soutenir mon nom et le vôtre à la fois,
J'irai rendre fameux, par l'éclat de la guerre,
Des peuples inconnus au reste de la terre,
Et vous faire dresser des autels en des lieux
Où leurs sauvages mains en refusaient aux dieux.

CLÉOPHILE: Oui, vous y traînez la victoire captive;
Mais je doute, seigneur, que l'amour vous y suive.
Tant d'Etats, tant de mers, qui vont nous désunir
M'effaceront bientôt de votre souvenir.
Quand l'Océan troublé vous verra sour son onde
Achever quelque jour la conquête du monde;
Quand vous verrez les rois tomber à vos genoux,

²⁰ Fala: pode-se vê-lo sem pensar, como eu, que seja qual fosse a escuridão em que a sorte o tivesse feito nascer, o mundo, ao vê-lo, reconheceu-o-la seu senhor?

Et la terre en tremblant se taire devant vous,
Songerez-vous, seigneur, qu'une jeune princesse,
Au fond de ses Etats, vous regrette sans cesse
Et rappelle en son coeur les moments bienheureux
Où ce grand conquérant l'assurait de se feux?

ALEXANDRE: Et quoi! vous croyez donc qu'à moi-même barbare
J'abandonne en ces lieux une beauté si rare?
Mais vous-même plutôt voulez-vous renoncer
Au trône de l'Asie où je vous veux placer?²¹

(3,6)

Esta ordem fictícia dos acontecimentos, que tem sua origem imediata nos romances galantes, e mediata na épica cortês, encontra-se ainda muito marcada em *Andromaque*, onde Pirro diz a Andrômaca:

Mais, parmi ces périls où je cours pour vous plaire,
Me refuserez-vous un regard moins sévère?²²

(1, 4)

ou, mais tarde, num exemplo modelar de hipérbole barrôca, quando compara o seu tormento amoroso com os tormentos que infligiu aos troianos:

Je souffre tous les maux que j'ai faits devant Troie:
Vaincu, chargé de fers, de regrets consumé,
Brulé de plus de feux que je n'en allumai

...
Hélas! fus-je jamais si cruel que vous l'êtes?²³

A isto correspondem as expressões de Orestes, que, atormentado pelo seu amor, procurou em vão sua morte junto aos citas:

Enfin, je viens à vous, et je me vois réduit
A chercher dans vos yeux une mort qui me fuit.

...

²¹ *Alexandre*: ... Agora que o meu braço, alistado sob vossas leis, deve sustentar meu nome e o vosso ao mesmo tempo, tornarei famosos, pelo estrondo da guerra, povos desconhecidos para o resto da terra, vos farei erguer altares em lugares onde suas selvagens mãos os recusavam aos deuses.

Cléopile: Sim, para lá levaréis a vitória cativa; mas duvido, senhor, que o amor vos siga. Tantos Estados, tantos mares que vão nos desunir, apagar-me-ão logo da vossa memória. Quando o Oceano agitado vos vir sobre sua onda sebar algum dia a conquista do mundo; quando verdes os reis cair a vossos pés, e a terra tremente calar-se diante de vós, cuidareis, senhor, que uma jovem princesa, no fundo dos vossos Estados, sente saudade de vós sem cessar e lembra em seu coração os momentos felizes em que êste grande conquistador lhe assegurava o seu ardor?

Alexandre: Como então! Creéis, então, que, bárbaro comigo mesmo, abandonarei aqui uma beldade tão rara? E vós, então, vós mesma quereis renunciar ao torno da Ásia onde vos quero sentar?

²² Mas, em meio a êsses perigos aos quais corro para vos aprazer, recusar-me-eis um olhar menos severo?

²³ Sofro todos os males que fiz ante Tróia: vencido, carregado de ferros, consumido pelos remorsos, queimado por mais ferros dos que acendi... Ai, fui eu alguma vez tão cruel como vós?

Madame, c'est à vous de prendre une victime
Que les Scythes auraient dérobée à vos coups,
Si j'en avais trouvé d'aussi cruels que vous²⁴.

(2, 2)

Nas peças posteriores, tais motivos aparecem com menos frequência, por exemplo, em *Bérénice* 2, 2:

... et de si belles mains
Semblent vous demander l'empire des humains²⁵. ...

Em seu conjunto, a visão dos negócios do governo e da ordenação política dos acontecimentos é diferente, mas continua sempre sendo sublime e geral, muito afastada do prático e do objetivo. Trata-se sempre de intrigas da corte e de lutas pelo poder, que não transcendem além das mais altas esferas que rodeiam o príncipe, e isto permite ao poeta manter os elementos políticos dentro de uma moldura pessoal-psicológica e dentro de um número limitado de personagens que são tratadas de forma moralista; o que há por baixo e por trás, não é expresso de forma alguma ou somente de forma muito geral; êste último é o caso, por exemplo, daquela "loi qui ne se peut changer", que impede o imperador Tito (*Bérénice*) de casar com uma rainha estrangeira. Quando Tito, neste conflito, averigua acerca dos sentimentos do povo, isso tem o seguinte aspecto:

Que dit-on des soupirs que je pousse pour elle²⁶?

A maneira totalmente moralista de ordenar os acontecimentos políticos, que exclui qualquer observação objetivo-problemática e qualquer comprometimento com o lado concreto e prático dos negócios do governo, deixa-se estudar da melhor forma possível em *Britannicus*, *Bérénice* e *Esther*. Em toda parte, o bem-estar e o mal-estar do Estado dependem exclusivamente das qualidades morais do príncipe, o qual, ou bem domina as suas paixões e põe a sua onipotência ao serviço da virtude e, portanto, do bem do Estado, ou bem deixa-se vencer pelas paixões, seduzir pelos adutores do seu séquito e fortificar nos seus desejos malignos. O indiscutível é a sua onipotência, que não encontra resistência em lugar algum, e todos os problemas e as resistências objetivas, que se opõem, na realidade viva, tanto à boa quanto à má vontade, ficam sendo totalmente desconsiderados; tudo isto está muito por baixo de nós. Dêste ponto de vista, o quadro é o mesmo em toda parte, seja na alusão aos primeiros e virtuosos anos de governo de Nero:

24 Enfim, venho a vós, e vejo-me reduzido a buscar em vossos olhos uma morte que foge de mim. ... Senhora, cabe-vos escolher uma vítima que os citas teriam furtado a vossos golpes, se tivesse encontrado dentre êles alguns tão cruéis como vós.

25 ... e mãos tão belas parecem pedir-vos o império dos humanos...

26 Que dizem dos suspiros que exalo por ela?

Depuis trois ans entiers, qu'a-t-il dit, qu'a-t-il fait
Qui ne promette à Rome un empereur parfait?
Rome, depuis trois ans, par ses soins gouvernée,
Au temps de ses consuls croit être retournée;
Il la gouverne em père²⁷ ...

(Britannicus, 1,1)

seja na maneira como a ambição de Tito, de ser um bom monarca, é expressa:

J'entrepris le bonheur de mille malheureux:
On vit de toutes parts mes bontés se répandre²⁸ ...

(Bérénice, 2, 2)

ou

Où sont ces heureux jours que je faisais attendre?
Quels pleurs ai-je séchés? Dans quels yeux satisfaits
Ai-je déjà goûté le fruit de mes bienfaits?
L'univers a-t-il vu changer ses destinées²⁹?

(Ibid. 4,4)

seja na descrição do bom rei:

J'admire un roi victorieux,
Que sa valeur conduit triomphant en tous lieux:
Mais un roi sage et qui hait l'injustice,
Qui sous la loi du riche impéieux
Ne souffre pas que le pauvre gémisses
Est le plus beau présent des cieux.
La veuve en sa défense espère.
De l'orphelin il est le père.
Et les larmes du juste implorant son appui
Sont précieuses devant lui³⁰.

(Esther, 3,3)

seja, finalmente, na representação do adulator da corte:

De l'absolu pouvoir vous ignorez l'ivresse,
Et des lâches flatteurs la voix enchanteresse.

27 Desde há três anos completos, que disse, que fez que não promettesse a Roma um imperador perfeito? Roma, desde há três anos, governada pelos seus cuidados, ao tempo dos seus cônsules parece ter retornado; êle a governa como um pai ...

28 Empreendi a felicidade de mil desgraçados: viu-se em toda parte deramarem-se minhas bondades ...

29 Onde estão êsses dias felizes que fiz esperar? Que prantos sequei? Em que olhos satisfeitos saboreei, já, o fruto das minhas benfeitorias? Viu o universo mudar os seus destinos?

30 Admiro um rei vitorioso, cujo valor conduz triunfante em toda parte; mas um rei prudente e que odeia a injustiça, que sob a lei do rico imperioso não consinta que o pobre gema, é o mais belo presente dos céus. A viúva espera sua defesa. Do órfão, é o pai. E as lágrimas do justo, implorando o seu apoio, são preciosas diante d'êle.

Bientôt il vous diront que les plus saintes lois,
 Maîtresses de vil peuple, obéissent aux rois:
 Qu'un roi n'a d'autre frein que sa volonté même;
 Qu'il doit immoler tout à sa grandeur suprême³¹ ...
 (*Athalie*, 4,3)

Este modo de ver o político, que meramente diferencia o branco do preto, extremamente simplificante e exclusivamente moralista, encontra-se, como vimos, não somente nas peças destinadas à senhorinha de Saint-Cyr, onde são explicáveis pelo fim ao qual se destinam, mas também nas outras. Nas tragédias da série de Saint-Cyr, o que mais parece ter inspirado a mencionada maneira de ver os acontecimentos é o moralismo bíblico; nas anteriores, o moralismo da tardia Antiguidade; em ambos os casos, porém, há um motivo que sobressai fortemente, e que nas fontes inspiradoras não aparece de forma alguma, ou o faz muito mais debilmente; trata-se da onipotência do príncipe; um motivo representativo do absolutismo barroco. O príncipe é, sobre a terra, como Deus; a comparação dos dois já foi por nós apresentada na passagem que citamos de *Esther*; a isto corresponde a representação de Deus como um grão-rei moralista:

L'Eternel est son nom, le monde est son ouvrage;
 Il entend les soupirs de l'humble qu'on outrage,
 Juge tous les mortels avec d'égales lois,
 Et du haut de son trône interroge les rois³² ...
 (*Esther*, 3,4)

Algo semelhante encontra-se, por exemplo, no côro final do primeiro ato de *Athalie*; com isto, lembram-se involuntariamente aqueles períodos magnificamente rolantes de Bossuet, no começo do elogio fúnebre da rainha da Inglaterra, Henriette-Marie de France, que acabam com o som de um verso sálmico: *Et nunc, reges, intelligite; erudimini, qui iudicatis terram*; êste discurso foi proferido em 1669, no primeiro período de brilho do rei e de Racine, vinte anos antes de *Esther*.

Nas tragédias do classicismo francês reina, como ficou evidente depois de tudo o que foi dito, o mais severo isolamento por baixo das personagens trágicas e dos acontecimentos trágicos; até do séquito mais próximo do príncipe são escolhidas algumas poucas figuras, as indispensáveis para a ação, ministros e pessoas de confiança, e tudo o resto é "on". Acêrca do povo fala-se raramente e só empregando as expressões mais gerais possíveis; indicações sobre o decurso quotidiano da vida, sobre dormir, comer ou beber, sobre o tempo, a paisagem e a hora do dia

31 Do poder absoluto ignorais a embriaguez, e dos covardes adutores a voz encantadora. Logo dir-vos-ão que as mais santas leis, senhoras do povo vil, obedecem aos reis: que um rei não tem outro freio que sua própria vontade; que deve imolar tudo à sua grandeza suprema...

32 O Eterno é o seu nome, o mundo, a sua obra; ouve os suspiros do humilde ultrajado, julga todos os mortais com leis iguais, e do alto do seu trono interroga os reis ...

faltam quase por completo, e, quando aparecem, estão refundidas no estilo sublime. O fato de nenhuma palavra comum, nenhuma designação corrente para algum objeto de uso quotidiano ser permitida, é conhecido através da violenta polêmica dos românticos contra êste estilo, dentro da qual, o mais enérgico e espirituoso ataque provavelmente se encontra no poema de Victor Hugo *Réponse à un acte d'accusation* (nas *Contemplations*); dentre êstes versos quase demasiado eloqüentes, nos quais descreve a sua revolta contra o ideal clássico de sublimidade, ficou-me na lembrança um verso, que acho especialmente característico:

On entendit un roi dire: Quelle heure est-il³³?

Algo assim (ocorre no *Hernani* de Hugo) seria, de fato, totalmente incompatível com o estilo sublime de Racine.

Dentro desta sublimidade segregadora e isolante, os príncipes e as princesas trágicas entregam-se às suas paixões. Somente as considerações mais importantes, livradas da confusão do quotidiano, purificadas do cheiro e do gosto do quotidiano, penetram em suas almas, que desta forma estão inteiramente livres para as maiores e mais fortes emoções. O poderoso efeito das paixões nas obras de Racine, e já de Corneille, baseia-se em boa parte do isolamento atmosférico do acontecimento, tal como acabamos de descrevê-lo; é comparável com a preparação isolante das condições propícias, tal como é usual na realização das modernas experiências. O acontecimento pode ser visto sem interferência e sem interrupção algumas. No âmbito moral, a inclinação para a separação estilística estamental vai tão longe, que as considerações e escrúpulos de ordem prática que surgem a cada caso, partem de personagens de círculos relativamente baixos; os heróis e heroínas principescos mantêm-se livres disto; a sua apaixonada sublimidade despreza qualquer ponderação prática. Em *Bérénice* é a confidente Fenícia quem aconselha a rainha a não descorçoar Antíoco totalmente, pois Tito não se teria declarado ainda com clareza (1, 5); e na mesma peça é o amigo fiel de Antíoco, Arsácio, quem faz notar ao rei a favorável situação forçada em que Bérénice se encontra; segundo a opinião de Arsácio, pôsto que Tito a abandona, ela deve casar-se com Antíoco (3, 2); considerações calculistas como estas, que observam as necessidades práticas da situação e julgam segundo as mesmas, são demasiado baixas para achar lugar na alma do príncipe, movido por sublimes paixões, e acabam se mostrando também, como sendo falsas. O mesmo sentimento estilístico moveu Racine a não pôr a calúnia contra Hipólito na boca da própria Fedra, como ocorre no seu modelo clássico euripídiano, mas na da sua ama Oenone; êle diz isto no seu prefácio:

33 Ouviu-se um rei dizer: que horas são?

J'ai même pris soin de la rendre un peu moins odieuse qu'elle n'est dans les tragédias des anciens, où elle se résout d'elle-même à accuser Hippolyte. J'ai cru que la calomnie avait quelque chose de trop bas et de trop noir pour la mettre dans la bouche d'une princesse qui a d'ailleurs des sentiments si nobles et si vertueux. Cette bassesse m'a paru plus convenable à une nourrice, qui pouvait avoir des inclinações plus serviles³⁴ ...

Contudo, parece-me que Racine, nesta passagem, na qual tenta defender o valor moral da tragédia contra os ataques que se lhe dirigiam por inspiração cristã-devota, dá ao pensamento um aspecto demasiado "virtuoso"; pois não é propriamente o elemento moralmente mau, mas é o elemento que premedita baixa e praticamente o que é incompatível com a sublimidade dos seus heróis principescos.

Um outro sinal muito essencial da sublimidade das personagens trágicas consiste na sua integridade corporal; tudo o que acontece aos seus corpos deve ser em grande estilo, e tudo o que for baixo e criatural deve ficar de fora. Ainda Corneille tinha uma sensação da medida em que o sentimento estilístico do seu tempo ultrapassava neste sentido toda a tradição, mesmo a da Antiguidade. Quando a sua peça *Théodore* fracassou, atribuiu-se o fracasso, em parte, à circunstância de que na peça se falasse da ameaça de prostituição da heroína.

Dans cette disgrâce — assim diz êle no seu *Examen* (*Œuvres*, éd. Grands Écrivains, V, 11) — j'ai de quoi congratuler à la pureté de notre scène, de voir qu'une histoire qui fait le plus bel ornement du second livre de Saint-Ambroise, se trouve trop licencieuse pour y être supportée. / Qu'eût-on dit, si, comme ce grand Docteur de l'Eglise, j'eusse fait voir cette vierge dans le lieu infâme³⁵ ...

Também todo sinal de decadência corpóreo-criatural é incompatível com a concepção clássica francesa do sublime; só a própria morte, como acontecimento de estilo elevado, é imprescindível; mas nenhum herói trágico pode ser velho, doente, decrepito ou deformado. Sobre este palco não há nem Lear nem Édipo, ou então devem se acomodar ao sentimento estilístico vigente. No prefácio do seu *Œdipe* Corneille fala do seu modelo Sófocles:

34 Até tive o cuidado de torná-la um pouco menos odiosa do que é nas tragédias dos antigos, onde ela própria se decide a acusar Hipólito. Pensei que a calúnia tinha algo de demasiado baixo e de demasiado negro para pô-la na boca de uma princesa que, aliás, tem sentimentos tão nobres e virtuosos. Esta baixaza pareceu-me mais conveniente a uma ama, que podia ter inclinações mais servis ...

35 Nesta desgraça, tenho de que congratular-me com a pureza de nosso palco, vendo que uma história que faz o mais belo ornato do segundo livro de São Ambrósio é considerada demasiado licenciosa para poder ser suportada aí. O que se diria se, como aquêle grande Doutor da Igreja, eu tivesse mostrado essa virgem no lugar infame ...

Je n'ai pas laissé de trembler quand je l'ai envisagé de près, et un peu plus à loisir que je n'avais fait en le choisissant. J'ai connu que ce qui avait passé pour miraculeux dans ces siècles éloignés, pourrait sembler horrible au nôtre, et que cette éloquente et curieuse description de la manière dont ce malheureux prince se crève les yeux, et le spectacle de ces mêmes yeux crevés, dont le sang lui distille sur le visage, qui occupe tout le cinquième acte chez ces incomparables originaux, ferait soulever la délicatesse de nos dames ... j'ai tâché de remédier à ces désordres³⁶ ... (*Œuvres* VI, 26)

Sente-se pelo tom destas duas citações que Corneille não se defrontava com o sentimento estilístico do tempo de Luís XIV totalmente sem contradições internas. Na sua primeira obra-prima, que é também a mais eficaz, no *Cid*, existe Dom Diogo, que é esbofetado e que, pelo menos durante um instante, é um velho indefeso; e no *Attila*, que foi escrito somente no tempo de Boileau e de Racine, o herói morre por causa de uma hemorragia nasal, o que causou grande escândalo. Nas tragédias de Racine tais coisas seriam inconcebíveis. Para a sua geração era evidente que as coisas corpóreo-naturais ou, até, criaturais, só podiam ser toleradas no palco cômico, e mesmo aí, só dentro de certos limites. Também nas tragédias de Racine aparece um herói velho, a saber, Mitridates; mas trata-se de uma figura totalmente sublime, e a sua idade dá ocasião para imagens estilísticas da espécie da seguinte:

Ce coeur nourri de sang, et de guerre affamé,
Malgré le faix des ans et du sort qui m'opprime
Traîne partout l'amour qui l'attache à Monime³⁷ ...

(2, 3)

Finalmente, é também o sentimento do corporalmente decoroso — o qual, para um leitor moderno, está em estranho contraste com a paixão amorosa que esbraveja por toda parte desmesuradamente — o que levou Racine a mitigar a espécie da acusação contra Hipólito (em *Phèdre*). No seu prefácio diz:

Hippolyte est accusé, dans Euripide et dans Sénèque, d'avoir en effet violé sa belle-mère: vim corpus tulit. Mais il n'est ici

36 Não deixei de tremer quando o vi perto, e um pouco mais devagar do que quando o escolhi. Percebi que aquilo que passava por ser milagroso nesses séculos longínquos, poderia parecer horrível ao nosso, e que esta eloquente e curiosa descrição da maneira como o infeliz príncipe fura os seus olhos, e o espetáculo desses mesmos olhos furados, cujo sangue lhe destila sobre o rosto, que ocupa todo o quinto ato naqueles incomparáveis originais, sobressaltaria a delicadeza das nossas damas... tentei remediar essas desordens...

37 Este coração nutrido de sangue e faminto de guerra, malgrado o fardo dos anos e da sorte que me oprime, arrasta por toda parte o amor que o ata a Monima ...

accusé que d'en avoir eu le dessein. J'ai voulu épargner à Thésée une confusion qui l'aurait pu rendre moins agréable aux spectateurs³⁸.

Com isto pode-se comprovar um contraste muito geral com a Antigüidade: nas obras antigas o amor é só muito raramente um dos objetos do estilo elevado; lá êle é tratado, quando aparece como tema principal, isto é, sem ligação com outros motivos, divinos ou fatais, somente em criações poéticas de nível médio; porém, tão logo se fala nêle, mesmo que se trate de uma obra sublimemente épica ou trágica, fala-se também, imediatamente e sem pejo, na sua parte corpórea. Com a tragédia francesa acontece justamente o contrário. Ela tomou a concepção sublime do amor, tal como se desenvolveu durante a Idade Média, na cultura cortês e não sem ajuda da mística, e tal como continuou a se desenvolver no petrarquismo; já em Corneille, o amor é um motivo trágico-sublime; sob a influência dos romances galantes, expulsa quase todos os outros objetos elevados, e Racine lhe dá aquela força hiperpotente, que arranca os homens do seu caminho e os destrói. Mas com tudo isto, dificilmente pode se chegar a sentir o hálito daquilo que o gôsto de então considerava baixo e impróprio, do corporal e sexual.

Da segregação e isolamento do processo trágico, dos quais falamos, também participam de forma significativa as leis das unidades. Elas limitam o engaste do processo no seu ambiente a um mínimo. Num só lugar e sempre no mesmo, no curto espaço de vinte-e-quatro horas, com uma ação totalmente desligada de suas ramificações, o enraizamento histórico, social, econômico e paisagístico do acontecimento só pode ser expresso com insinuações muito gerais. É digno de admiração, porém, como, apesar disso, Racine cria uma atmosfera, com um mínimo de meios e totalmente a partir da ação em si; só que consegue isto com máxima felicidade em *Phèdre* e *Athalie*, onde o espaço e o tempo, num caso o greco-mítico, no outro, o do Velho Testamento, aproximam-se do absoluto e do extra-histórico. Cenas referentes a um instante determinado, que ficasse nítido na sua especificidade devido a referências à hora do dia ou à paisagem, são muito raras. Pode-se mencionar a passagem do *Britannicus* (2, 2), na qual Nero descreve a chegada noturna de Júnia; é magistral, e mostra, assim como outra, da qual falaremos a seguir, que Racine não foi tão parcimonioso com instantâneos desta espécie por pobreza poética; mas está severamente incrustada na estrutura psicológica da ação principal, e leva o selo do estilo de então, generalizadamente perifrástico, especialmente nos versos que descrevem a veste noturna de Júnia:

Belle sans ornement, dans le simple appareil
D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil³⁹ . . .

38 Hipólito é acusado, em Eurípides e Sêneca, de ter efetivamente violentado sua madrasta: *vim corpus tulit*. Mas aqui êle não é acusado senão de ter tido essa intenção. Quis poupar a Teseu uma confusão que poderia tê-lo tornado menos agradável aos espectadores.

39 Bela sem ornamentos, no simples preparo de uma beleza que se acaba de arrancar do sono. . .

A outra cena que tenho em mente é a paisagem matutina, imitada de Eurípides, na primeira cena de *Iphigénie*. Contém o soberbo verso:

Mais tout dort, et l'armée, et les vents, et Neptune⁴⁰.

e é, pelo seu conteúdo instantâneo realista — o rei, que acorda um criado que ainda dorme —, única na sua espécie. Mas também ela está totalmente fundamentada no decurso psicológico da ação principal; o seu conteúdo sensível não é um fim em si, e a sua expressão lingüística nada contém de espontaneidade realista; é sublime e cheio de metáforas. Pode-se dizer, em conjunto, que a unificação de tempo e de lugar destaca a ação do temporal e do espacial; o leitor ou o ouvinte recebem a impressão de um cenário absoluto, mítico e terrenamente não determinável. Não é mais o aventureiro nenhures, enchido de forma pedante e absurda de amantes, dos romances galantes; disso Racine liberou-se cedo. É um cenário exaltado e isolado, no qual personagens trágicas, sobreerguidas por cima de qualquer acontecimento quotidiano, falando em sublime estilização, se entregam aos seus apaixonados sentimentos.

A tragédia clássica dos franceses representa a medida extrema de separação dos estilos, de desprendimento do trágico do real-quotidiano, que a literatura européia produziu. A sua concepção do ser humano trágico e a sua expressão lingüística são o resultado de um processo de criação estética muito especial, fundamentado em tradições muito complicadas e estratificadas, e que se afasta muito da vida média de qualquer época que seja. Isto é, contudo, uma compreensão moderna, ainda que não seja muito nova. A teoria estética sua contemporânea não a possuía. Ela precisava, para fundamentar, louvar ou defender a tragédia de Racine e outras obras semelhantes, expressões como natureza, razão, bom senso e verossimilhança. Nas obras de Racine, o seu século e, ainda, o século seguinte viram realizados *le naturel*, *la raison*, *le bon sens* e *la vraisemblance*, e, ao lado disso, ainda *la bienséance* e a mais perfeita imitação da Antigüidade; uma imitação que até chegava a superar os modelos. Um tal juízo precisa de interpretação, pois hoje não mais é claro. É razoável e natural sobreerguer os seres humanos de tal forma, fazê-los falar de maneira tão estilizada? É verossímil que crises evoluam em tão curto tempo e tão sem estorvos, e é, por acaso, verossímil, que tudo o que é importante aconteça no mesmo lugar? Toda pessoa imparcial, quer dizer, toda pessoa que não tiver crescido vendo estas obras-primas desde a infância e a escola, de tal forma que sinta como naturais as mais surpreendentes das suas peculiaridades, responderá a estas perguntas negativamente. O fato de que no século XVII a arte de Racine tivesse sido considerada não somente como magistral e arrebatadora, mas também como razoável, correspondente ao bom senso, natural e verossímil, isto só se deixa explicar a par-

40 Mas tudo dorme: o exército e os ventos e Netuno.

tir da perspectiva do próprio tempo; êste tinha outras medidas que não as nossas para o razoável e para o natural. Quando se julgava a obra de Racine, comparava-se a mesma com a arte da geração que lhe precedera imediatamente. Verificava-se, assim, que a tragédia de Racine era composta de poucos acontecimentos simples e claramente relacionados entre si, enquanto que os seus predecessores tinham amontoado um excesso de acontecimentos extraordinários e aventurosos; que, outrossim, as situações e conflitos anímicos nos quais estão prêsas as personagens de Racine possuem uma singeleza modelar, exemplar e universalmente válida, enquanto que durante a geração imediatamente anterior, em parte por influência de Corneille, estavam na moda os conflitos excessivamente heróicos, aguçados e inverossímeis, e em parte também, sob a influência das preciosas, as extravagâncias de galanteria sentimental e pedante. Pode-se ouvir ainda o eco da luta contra as correntes anteriores em algumas polémicas de Boileau, nas primeiras comédias de Molière e nos prefácios de Racine, especialmente, nos das peças *Andromaque*, *Britannicus* e *Bérénice*, e a partir de Boileau e de Racine pode-se também reconhecer em que medida e de que forma se honrava aos poetas antigos como modelos. É a simplicidade do acontecimento e a elegância da expressão o que encantava a elite dos contemporâneos de Racine no teatro grego. Algumas décadas antes, no tempo da juventude de Corneille, quando os círculos da côrte e da melhor sociedade urbana começaram a se interessar pelo teatro, foram adotadas as regras das unidades dramáticas, sobretudo a partir de uma concepção da verossimilhança que hoje já não nos é habitual: achava-se inverossímil que, durante as poucas horas de uma representação teatral, sôbre o palco espacialmente limitado e distante só poucos passos do espectador, se desenrolassem acontecimentos muito distantes entre si no tempo e no espaço. Esta verossimilhança não se refere, pois, aos acontecimentos em si, mas à sua reprodução sôbre o palco, à possibilidade da ilusão cênica; e o estado técnico do teatro francês, especialmente na primeira metade do século, era de fato tal que as grandes mudanças de cenário dificilmente podiam ser sugeridas convincentemente. Mas tão logo se chegou à fixação da convenção da unidade de lugar e da unidade das vinte-e-quatro horas, a partir dos motivos agora mencionados e, também, do esforço de imitar a Antiguidade, os acontecimentos precisavam ser ordenados de tal forma, que cedesse a êsses pressupostos, e justamente nisso Racine é um mestre. Cômoda e naturalmente, a ação coloca-se, nas suas obras, dentro da moldura estabelecida; se levou o isolamento do cenário e o segregamento da ação contra tudo o que era baixo, exterior e supérfluo até aos seus extremos, isto serve, sem dúvida, sob as condições prescritas pelas regras das unidades, à naturalidade do efeito.

Logo a seguir, todavia, e isto é talvez o mais importante, devemos evidenciar-nos o fato de que, no tempo de Racine,

existia uma outra idéia do natural, diferente daquela de épocas posteriores. Não se colocava o conceito do natural em oposição à civilização, não se ligava o mesmo com as idéias acêrca das culturas primitivas, do que seria puramente popular, das paisagens livres; pelo contrário, identificava-se êsse conceito com uma formação bem acabada do ser humano, uma formação de movimentos cheios de decência, capaz de se adaptar a qualquer situação vital, mesmo à mais cheia de pressuposições; de forma semelhante, ainda nós louvamos, numa pessoa extremamente cultivada, a naturalidade do seu ser. Natural era quase sinônimo de razoável e de decente. Neste sentido, sentia-se, com razão ou sem ela, que se estava em harmonia com os tempos áureos da cultura antiga, os quais teriam possuído as vantagens desta formação harmônico-razoável-natural de modo exemplar; durante o reinado de Luís XIV, tinha-se a coragem de achar que a própria cultura, juntamente com a antiga, tinha valor modelar, e esta concepção foi imposta, efetivamente, à Europa do tempo. Com base nesta concepção, segundo a qual o natural se apresenta como produto da cultura e da criação, continuou-se a construir, e mais tarde foi tido por natural aquilo que, em qualquer tempo e sob tôdas as circunstâncias, comove o coração dos homens: os seus sentimentos e as suas paixões. O natural era ao mesmo tempo também o eternamente humano; parecia que a tarefa máxima da poesia fôsse dar expressão pura ao eternamente humano; e acreditava-se que o eternamente humano aparecesse de forma mais clara e sem mistura nas alturas isoladas da vida do que na baixa e confusa balbúrdia histórica. Através disto, porém, foi fixada, simultâneamente, uma limitação do eternamente humano; só as "grandes" paixões podiam ser tomadas como objeto, e também o amor só era representável na forma que correspondesse às concepções contemporâneas da máxima decência.

Em todo caso, no tempo de Luís XIV, o natural é algo puramente psicológico, e, dentro do psicológico, algo invariavelmente dado; é a suma do invariavelmente humano. Se isto era expresso nas formas dos próprios costumes, era porque se tinha a intenção de rotular êstes últimos como modelares, como os que representavam o eternamente humano de forma exemplar, a cujo lado, ou acima dos quais, só tinham valor os tempos áureos das culturas antigas. Aos costumes do tempo pertence também o sobreerguimento barroco das personagens principescas. A metafórica antiga e a medieval cortês já entraram, a partir do século XVI, a serviço do absolutismo ascendente, e a sôbre-humanidade renascentista coalhou, no barroco, na imagem do monarca. A côrte de Luís XIV é o ponto culminante do desenvolvimento do absolutismo, tanto objetivamente quanto no que se refere à forma externa; a pessoa do rei, rodeado da grande sociedade, cuidadosamente graduada segundo o seu nível social, originária da antiga aristocracia feudal, a qual, despojada do seu poder e da sua função original, não é ora senão séquito

do rei, apresenta o quadro perfeito do soberano absoluto barrocamente sobreerguido; e a côrte era até continuada pela "cidade", pois também a grande burguesia parisiense via no rei o seu centro social, e as fronteiras entre "côrte" e "cidade" não estavam traçadas rigorosamente. Do sobreerguimento também se aproveitavam os príncipes e princesas da casa real, e em menor medida, também aquêles que representavam o rei nos cargos mais elevados do exército e da administração; como modelo ideal a ser imitado num degrau inferior, o rei e sua côrte ganharam em valor universal dentro e fora da França. A constante publicidade na qual se desenrolava a vida do rei, a ininterrupta manutenção da situação sobreerguida em cada palavra e em cada gesto, a forma de trato entre êle e o seu séquito, firmemente regulamentada e tornada natural pelo costume e pela educação, tudo isto compõe uma obra de arte social, que se reflete em numerosos documentos do tempo e que foi representada freqüente, excelente e especialmente também no trabalho de Taine sôbre Racine (*Nouveaux Essais de critique et d'histoire*, 109-163). O importante e imponente nisso tudo é a correspondência entre dignidade interna e externa, que é exigida e também mostrada constantemente pelos participantes, embora possuam uma medida muito limitada de liberdade: o mais perfeito domínio de si; o juízo certo acêrca de qualquer situação e do próprio lugar nela; a atitude correta, acabada até nos pontos mais sutis e, todavia, espontânea em cada palavra e em cada gesto — estas excelências dificilmente chegaram a atingir, em qualquer época, a perfeição que atingiram na côrte francesa da segunda metade do século XVII, e elas manifestam-se nas formas lingüísticas e de vida do barroco tardio, que aqui resplandecem novamente, e ganham com isso uma elegância e uma calidez, que antes não possuíam. Esta é a sociedade; estas são as formas do barroco tardio, preenchidas com nova elegância; êste é, sobretudo, o sobreerguimento das figuras principescas que se espe-lham nas tragédias de Racine. Uma auréola de dignidade irradiava de todos os seus heróis; *ma gloire* é uma palavra que empregam com freqüência para designar a intangibilidade da sua dignidade corporal e espiritual; pois a sua dignidade não é somente algo exterior, mas uma parte componente da sua essência, o que é expresso de modo especialmente digno de admiração no caso das mulheres — pense-se em Monime. Tudo isto foi bem ressaltado por Taine, à sua maneira rigorosa, embora me pareça que o juízo que tira de tais ponderações acêrca de Racine seja um pouco parcial. Em todo caso, foi o primeiro a empregar o método sociológico, que é indispensável para uma compreensão perspectivo-histórica da literatura do grande século. Sem uma visão da situação social não se poderia explicar como o sobreerguimento e os ornatos barrocos da expressão puderam ganhar um tal valor modal e uma tal irradiação numa época que, em tantos sentidos, em tantos âmbitos, filosoficamente, cientificamente, política, econômica, e até socialmente, possui um caráter mo-

derno-racionalista, e que até fundamentou, em muitos sentidos, os métodos moderno-racionalistas; nem como é possível que a crítica contemporânea julgasse tais formas barrôcas e hiperbólicas segundo a razão e o bom senso, admirando algumas, desprezando outras, dando provas, com isto, de possuir muito gosto e compreensão artística, sem perceber, porém, a contradição que existe entre o mundo formal barroco como um todo e um julgamento puramente racional. Êste mundo formal é a expressão de uma parte da sociedade, uma parte muito específica, que vive sob condições muito especiais, e a importância funcional dessa parte era muito menor do que o prestígio que ela possuía deixaria presumir. Pois o sentido histórico do absolutismo perfeito não fôra criar um monarca sobreerguido, rodeado de uma grande côrte; o seu sentido fôra, muito mais, concentrar as forças da nação, destruir as tendências centrífugas, organizar uniformemente a política, a administração e a economia. A côrte é, por assim dizer, só um subproduto dêste processo; ela deve a sua existência não a uma função que necessariamente devia ser preenchida, mas a aristocracia confluíu em direção ao rei porque, em qualquer outra parte, não tinha mais função alguma; somente a partir da sua nova existência ao redor do rei surgiu-lhe a função de servir à côrte. Considerando-se, como é absolutamente necessário, que não somente a côrte, mas também "la ville" foi portadora da cultura francesa clássica, também esta não é senão uma pequena minoria que, embora não deixasse de influenciar a matização do gosto do tempo, não possuía uma autoconsciência positivamente burguesa, nem no âmbito político, nem no estético. *La ville e la cour* coincidem em duas importantes características; era gente culta — quer dizer, não se era nem erudito, como os especialistas, nem cru e ignorante como o povo, mas se era bem educado e munido daqueles conhecimentos que pertencem a um julgamento de gosto; esforçava-se por se atingir o ideal não-especializado e não-profissional do *honnête homme*, considerando-se também a origem burguesa como "un rang qu'on tient dans le monde" — já falamos a respeito disto no começo do capítulo.

A partir do caráter da minoria à qual se dirigia a poesia clássica francesa, especialmente a partir da sua imagem social ideal, a moda das formas barrôcas e sobreerguidas e, também, a sua mistura com categorias racionais do gosto podem ser eventualmente compreendidas ou, pelo menos, intuídas em alguma medida. A partir do gosto do público de elite, da sociedade culta dos círculos imediata e mediatamente próximos da côrte, pode-se explicar também, contudo, a separação radical do trágico e do realista, da qual as formas barrôcas, que sobreerguem o ser trágico, não são senão um sintoma especialmente evidente. A separação clássico-francesa dos estilos é muito mais do que mera imitação da Antigüidade no sentido dos humanistas do século XVI; o modelo antigo é intensificado, e há uma quebra violenta com a tradição popular milenar, cristã e misturadora

de estilos; a exacerbação da personagem trágica (*ma gloire*) e o culto das paixões, levado ao extremo, é precisamente anticristão. Isto foi reconhecido com grande acuidade pelos teólogos contemporâneos, que condenaram o teatro, especialmente por Nicole e Bossuet. Ouçam-se algumas palavras das *Maximes et Réflexions sur la Comédie*, que Bossuet escreveu em 1664:

Ainsi tout le dessin d'un poète, toute la fin de son travail, c'est qu'on soit, comme son héros, épris des belles personnes, qu'on les serve comme des divinités, en un mot, qu'on leur sacrifie tout, si ce n'est peut-être la gloire, dont l'amour est plus dangereux que celui de la beauté même⁴¹. (Cap. 4, § 1).

Isto está totalmente certo, pelo menos do ponto de vista do teólogo; a paixão amorosa, tal como a representa a tragédia raciniana, é arrebatadora e seduz o espectador, apesar do desenlace trágico, conduzindo-o à admiração e à imitação de um destino tão grande e sublime; mais intensamente é este o caso de *Phèdre*; embora ela tenha realmente, como amiúde foi dito e como Racine o sentia, um algo de cristã à qual Deus negou sua graça, o efeito do conjunto, sem dúvida, não é cristão de forma alguma; todo coração jovem e sensível é vencido pela admiração pela sua grande paixão, que tudo despreza e tudo esquece. Igualmente acertadas e ainda mais argutas são as palavras de Bossuet acerca da "gloire": elas acertam no sobreerguimento das personagens trágicas, o qual, falando cristãmente, nada mais é do que *superbia*.

Mas também Bossuet ou Nicole não poderiam ter feito amizade com o teatro cristão popular estilisticamente misto, cujas apresentações tinham sido proibidas um século antes pelo parlamento de Paris; o seu sentido estilístico ético-estético ter-se-ia revoltado contra aquilo. Eles próprios tinham caído no gosto do tempo, separador dos estilos. A grande e importante literatura cristã do século XVII francês (o qual, com razão, comparado com as crises de fé do século XVI e com o iluminismo do século XVIII, é tido como um século cristão-ortodoxo) está integralmente escrita em tom elevado e sublime, acentuando-se esta característica cada vez mais no decurso do século; ela evita qualquer palavra "baixa", qualquer realismo tangível; ela própria participa do sobreerguimento das personagens principescas, e quase tôdas as suas obras soam como se tivessem sido escritas para uma sociedade de elite, para *la cour et la ville*.

Sabe-se quão grande foi a força do estilo clássico francês em tôda a Europa. Só muito mais tarde, e sob condições totalmente mudadas, a seriedade trágica e a realidade quotidiana puderam voltar a se encontrar.

41 Assim, tôda a intenção de um poeta, tôda a finalidade do seu trabalho, é que sejamos, como o seu herói, apaixonados pelas belas pessoas, que as sirvamos como divindades; em uma palavra, que lhes sacrifiquemos tudo, afora, talvez, a glória, cujo amor é mais perigoso que aquele que temos pela própria beleza.

A Ceia Interrompida

16 On nous servit à souper. Je me mis à table d'un air fort gai; mais, à la lumière de la chandelle qui était entre elle et moi, je crus apercevoir de la tristesse sur le visage et dans les yeux de ma chère maîtresse. Cette pensée m'en inspira aussi. Je remarquai que ses regards s'attachaient sur moi d'une autre façon qu'ils n'avaient accoutumé. Je ne pouvais démêler si c'était de l'amour ou de la compassion, quoiqu'il me parût que c'était un sentiment doux et languissant. Je la regardai avec la même attention; et peut-être n'avait-elle pas moins de peine à juger de la situation de mon cœur par mes regards. Nous ne pensions ni à parler ni à manger. Enfin, je vis tomber des larmes de ses beaux yeux: perfides larmes!

"Ah Dieu!", m'écriai-je, "vous pleurez, ma chère Manon; vous êtes affligée jusqu'à pleurer, et vous ne me dites pas un seul mot de vos peines!" Elle ne me répondit que par quelques soupirs qui augmentèrent mon inquiétude. Je me levai en tremblant; je la conjurai, avec tous les empressements de l'amour, de me découvrir le sujet de ses pleurs; j'en versai moi-même en essuyant les siens; j'étais plus mort que vif. Un barbare aurait été attendri des témoignages de ma douleur et de ma crainte.

Dans le temps que j'étais ainsi occupé d'elle, j'entendis le bruit de plusieurs personnes qui montaient l'escalier. On frappa doucement à la porte. Manon me donna un baiser, et, s'échappant de mes bras, elle entra rapidement dans le cabinet, qu'elle ferma aussitôt sur elle. Je me figurai qu'étant un peu en désordre, elle voulait se cacher aux yeux des étrangers qui avaient frappé. J'allai leur ouvrir moi-même.

A peine avais-je ouvert, que je me vis saisis par trois hommes que je reconnus pour les laquais de mon père...¹.

¹ Serviram-nos o jantar. Sentei-me à mesa de muito bom humor; mas, à luz da vela que estava entre ela e mim, acreditei perceber certa tristeza no rosto e nos olhos de minha cara amante. Este pensamento inspirou-me tristeza

Este texto pertence à estória de *Manon Lescaut* do Abbé Prévost. Este pequeno romance apareceu pela primeira vez em 1731, isto é, pouco antes das *Lettres anglaises* de Voltaire e do livro sobre os romanos de Montesquieu.

A situação na qual se encontram as duas personagens que aparecem, Manon e o *Chevalier* des Grieux, no princípio da cena, é a seguinte: o *chevalier*, um rapaz de dezessete anos, de boa família, que acaba de terminar a escola, viu casualmente, na posta de Amiens, poucas semanas antes, Manon Lescaut, mais jovem ainda do que ele, que estava sendo levada a um convento, e fugiu com ela para Paris. Lá os dois se divertiram e viveram idilicamente, até que o dinheiro ameaçou acabar; nesta situação, Manon entrou em relações com um vizinho muito rico, um financista, que, por sua vez, informou a família do *chevalier*. Embora, na manhã do mesmo dia em que ele deve ser seqüestrado, o *chevalier* soubesse casualmente da ligação entre Manon e o financista, o que o agitara profundamente, a confiança ingênua e o enamoramento venceram; ele formulou mentalmente uma explicação inofensiva (isto é, que Manon, através do financista, teria procurado dinheiro com os seus parentes, e quisesse surpreendê-lo com a notícia); quando volta a casa, à noite, não lhe faz nenhuma pergunta, pois espera que ela comece a falar no assunto. Com este sentimento alegremente esperançoso, mas também um pouco inseguro, senta à mesa. Como o romance todo está construído como uma narração feita pelo *chevalier*, é ele próprio quem relata a cena.

Ela é vivaz, dramática, quase teatral na sua construção, e muito cheia de sentimento; nela podem-se distinguir três partes. A primeira contém a muda tensão dos dois, os quais estão sentados à mesa, uma vela de permeio, olhando-se furtivamente, sem comer. Ele sente que ela está deprimida, e isto faz vacilar rapidamente o seu bom humor; procura interpretar a sua tristeza, fica inquieto, mas na sua inquietação há muito mais participação amorosa no desgosto dela do que desconfiança; na maneira como

também. Observei que os seus olhares se fixavam em mim de um forma diferente da costumeira. Não podia discernir se se tratava de amor ou de paixão, embora me parecesse que era um sentimento doce e lânguido. Observei-a com a mesma atenção; e talvez ela não tivesse menos dificuldades em julgar a situação do meu coração através dos meus olhares. Não pensávamos nem em falar, nem em comer. Enfim, vi cair lágrimas dos seu belos olhos: pérfidas lágrimas!

"Ah, Deus!", exclamei, "chorais, minha cara Manon; estais aflita a ponto de chorar, e não me dizeis nem uma palavra acerca das vossas penas!" Ela não me respondeu senão com alguns suspiros que aumentaram a minha inquietação. Levantei-me tremendo; conjurei-a, com todo o zelo do amor, a me descobrir o objeto dos seus prantos; eu mesmo chorei ao secar suas lágrimas; estava mais morto do que vivo. Um bárbaro teria ficado enternecido pelos testemunhos da minha dor e do meu temor.

Enquanto estava assim totalmente ocupado com ela, ouvi o barulho de várias pessoas que subiam a escada. Bateram suavemente à porta. Manon deu-me um beijo e, soltando-se dos meus braços, entrou rapidamente em seu quarto, cuja porta fechou imediatamente. Imaginei que, estando um pouco desarrumada, ela quisesse ocultar-se dos olhos dos estranhos que haviam batido. Fui abrir-lhes eu mesmo.

Mal abri a porta, vi-me segurado por três homens que reconheci como sendo os lacaios do meu pai...

tenta interpretar os sentimentos dela, na terna descrição da sua aparência, até mesmo nas censuras que ele, como narrador que já conhece o andamento da ação, introduz aqui e mais adiante (*perfidés larmes!*), fala o seu emocionante e, apesar de todos os motivos de suspeita, cândido enamoramento. No ânimo facilmente emocionado de Manon presume-se a dor pela próxima separação (pois ela o ama à sua maneira), talvez um pouco de arrependimento, e certamente também temor de que ele pressinta alguma coisa da sua traição; pois também ela observa que ele não está como de costume. O contato instintivo entre dois seres humanos tão jovens, tão estreitamente unidos entre si, é expresso magnificamente nesta cena muda; ela está totalmente embebida de sensualidade, embora não se fale em objetos eróticos; e mesmo olhando para um passado já remoto, o narrador considera esta cena de intenso caráter cômico, na qual ele é atraído para uma armadilha de forma vulgar e ridícula, de forma totalmente sensível e patética ("*juger de la situation de mon coeur*").

Com as lágrimas de Manon desfaz-se a tensão muda, e começa uma segunda cena, fortemente movimentada. Ele não pode ficar olhando simplesmente enquanto ela chora, e quando ela responde às suas perguntas instantes, emocionantes devido à enamorada censura, com apenas suspiros, ele perde totalmente o domínio de si. Pula do seu lugar, trêmulo, e, enquanto a assalta com perguntas e procura secar suas lágrimas, ele próprio começa a chorar. Também esta cena ele ainda considera muito séria e sentimentalmente na sua lembrança (*un barbare aurait été attendri...*). As lágrimas começam a adquirir na literatura do século XVIII uma importância que antes não possuíam como motivo independente; a sua eficácia, que está no limite entre o anímico e o sensível, é aproveitada, demonstra-se especialmente apropriada para exercer o estímulo, composto de erotismo e de sensibilidade, que estava então em moda. Muito especificamente, são as lágrimas isoladas, que caem dos olhos de um ser feminino belo, facilmente emocionado e facilmente inflamável, ou que rolam pelas suas faces, as que ganham crescente preferência na arte plástica e na literatura; vê-se e goza-se, por assim dizer, uma lágrima após a outra, *on les voit tomber des beaux yeux*, e são julgadas, por assim dizer, pela sua quantidade, na expressão que, embora não apareça aqui, é muito freqüente: *quelques larmes*, uma locução dificilmente interpretável sem pedantismo, mais que designa de forma muito penetrante a situação estilística e sensível da época. Tem sua origem talvez no preciosismo; chamou pela primeira vez a minha atenção na dedicatória de *Andromaque* a *Madame*, a cedo falecida Henriette-Anne d'Angleterre, onde Racine escreve: ... *on savait enfin que vous l'aviez* (minha tragédia) *honorée de quelques larmes* ... Neste caso, a limitação quantitativa exprime o elevado nível social da princesa, que já faz grande honra à tragédia de Racine ao dedicar-lhe "algumas" lágrimas. No século XVIII, pelo contrário, *quelques*

larmes são o sinal de uma confusão erótica de curta duração, que pede consolação; estas lágrimas *qu'on verse, qu'on fait tomber* ou *qu'on cache*, querem ser secas.

Ora começa a terceira cena. Ouve-se subir gente pela escada, batem à porta. Manon beija-o rapidamente ainda uma vez (anos mais tarde êle ainda não esqueceu o beijo); depois ela se desvencilha e desaparece no quarto ao lado. O *chevalier* mesmo agora ainda não suspeita nada; ela está "*un peu en désordre*", seja porque veio à ceia vestida de *négligé*, seja porque durante a cena anterior, fortemente movimentada, a sua aparência externa ficou um pouco abalada; nada mais natural do que ela se retirar no momento da visita de estranhos. O próprio *chevalier* abre a porta aos recém-chegados; são os lacaios do seu pai; pegam-no; o idílio amoroso acabou, por esta vez. Nesta ocasião queremos dizer alguma coisa a respeito do *désordre* da *toilette* feminina; também isto sobressai com maior vigor no século XVIII do que antes. Já o encontramos, distintamente perifrasedado, numa cena de *Britannicus* (*dans le simple appareil / d'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil*); agora tais motivos são procurados e explorados; o elemento íntimo-erótico nas descrições e insinuações torna-se grande moda a partir da Regência; motivos desta espécie encontram-se durante todo o século em toda a literatura, e não somente na literatura propriamente erótica; um idílio interrompido, um golpe de vento, uma queda, um pulo, toda ocasião em que se puderem desvendar partes normalmente escondidas do corpo feminino ou em que se puder apresentar, em conjunto, uma "provocante desordem". Uma tal forma de erotismo não existe na época clássica, no tempo de Luís XIV, nem sequer na comédia; Molière nunca é lúbrico. Agora combinam-se a intimidade sentimental e a erótica, e a erotização penetra até nas anedotas do iluminismo filosófico e científico.

O processo todo de nosso texto lembra na sua intimidade a "moldura doméstica" de algumas descrições do fim da Idade Média, só que lhe falta inteiramente o elemento, tão importante para aquelas, da criaturalidade; é muito mais de uma elegância lisa e coquete; objeto e representação estão muito longe de todo aprofundamento existencial. Como as ilustrações para livros feitas pelos famosos gravadores, que chegaram à mestria perto daquela época, êle apresenta um quadro lindamente emoldurado, vivaz e íntimo, para o qual pode ser empregada a expressão "*intérieur*". *Manon Lescaut* e muitas outras obras coetâneas ou algo posteriores são ricas em tais "interiores", cuja limpa elegância, lacrimosa sensibilidade e frivolidade erótico-moral representam uma mistura única em sua espécie. Os temas são fornecidos por cenas de amor ou de família, nas quais, por vêzes, prepondera o erótico, por vêzes, o comovente, mas raramente falta um destes elementos por completo; as vestes, os aparelhos, a mobília dos aposentos, são descritos ou insinuados com coquete cuidado, sempre que a ocasião o permite, e com grande alegria

cromática e cinemática; não se fala em severa separação dos estilos nestas obras; personagens do ambiente de todas as classes, processos comerciais e quadros culturais contemporâneos em geral entretecem-se na ação; os *intérieurs* são, ao mesmo tempo, "quadros de costumes". Em *Manon Lescaut* fala-se muito em dinheiro, há lacaios, hospedarias, cárceres, aparecem funcionários, uma cena diante do teatro é descrita com indicação exata da rua, um transporte de prostitutas, que devem ser embarcadas para a América, passa diante de nós; as coisas acontecem de forma profundamente realista. Por outro lado, o autor quer que levemos a sua história a sério; está empenhado em construí-la de forma eminentemente moral e elevadamente trágica. No que respeita à moral, fala-se muito em honra e virtude e, embora o *chevalier* acabe se tornando batoteiro, embusteiro e quase rufião, não perde nunca o costume de exprimir sentimentos nobres e de se comprazer com ponderações morais, as quais, embora sejam extremamente triviais e, de vez em quando, bastante sujas, não deixam de ser levadas, evidentemente, a sério pelo autor. Até a própria Manon é, na sua opinião, "na verdade", virtuosa; só a sua natureza infelizmente é tal, que ela ama o prazer sobre todas as outras coisas... No *Avis de l'auteur* diz assim:

Elle connaît la vertu, elle la goûte même, et cependant elle commet les actions les plus indignes. Elle aime le Chevalier des Grieux avec une passion extrême; cependant le désir de vivre dans l'abondance et de briller lui fait trahir ses sentiments pour le Chevalier, auquel elle préfère un riche financier. Quel art n'a-t-il fallu pour intéresser le lecteur et lui inspirer de la compassion par rapport aux funestes disgrâces qui arrivent à cette fille corrompue!²

Esta é uma corrupção trivial; falta-lhe toda grandeza e dignidade; mas o autor parece não sentir isto. A insensata servidão sexual do *chevalier* e a amoralidade quase cândida de Manon têm algo de exemplar, justamente por causa da sua trivialidade, e justamente pelo seu caráter exemplar, êste pequeno romance é merecidamente famoso. Mas o *Abbé Prévost* quer fazer, de qualquer modo, das duas personagens dois heróis, que "na verdade" são bons, e que se diferenciam enormemente dos patifes comuns. O vivo sentimento da vergonha, que assalta o *chevalier* uma vez, quando é exposto e todos os seus embustes são desvendados, lhe dá motivo para se declarar um caráter todo especial e excelente, que sente com maior profundidade e riqueza do que *le commun des hommes*, e evidentemente Prévost

² Conhece a virtude, até a saboreia; e entretanto, comete as ações mais indignas. Ama o cavaleiro des Grieux com extrema paixão; entretanto, o desejo de viver na abundância e de brilhar faz com que ela traia os seus sentimentos pelo cavaleiro, ao qual prefere um rico financista. Qual não foi a arte necessária para interessar o leitor e para inspirar-lhe compaixão pelas funestas desgraças que ocorrem a esta jovem corrompida!

leva totalmente a sério esta interpretação infantil e patética; constrói os seus heróis de forma totalmente sensível e patética. "Adieu, fils ingrat et rebelle!", diz o pai ao *chevalier*; "Adieu, père barbare et dénaturé!", responde o filho. Este é o tom da *Comédie larmoyante*, que estava então na moda. Ao vício trivial corresponde também uma concepção igualmente trivial da virtude; ela está total e integralmente virada para a vida sexual, para a sua ordem ou desordem, e em consequência disso, ela mesma está inteiramente erotizada; o que aqui se entende por virtude, nem é concebível sem o aparato das sensações eróticas. O prazer que o autor tenta despertar no leitor pela representação da corrupção infantilmente lúdica e inconstante dos seus amantes é, no fundo, um estímulo sexual, que é interpretado constantemente de forma sentimental-moral, cuja calidez é abusada para a produção de um moralismo sentimental. Esta mistura é freqüentemente encontrável no século XVIII; mesmo a moral de Diderot está baseada numa entusiástica sensibilidade, na qual há alusões eróticas, e mesmo em Rousseau pode-se sentir ainda algo disso. O crescente aburguesamento da sociedade, a estabilidade das condições políticas e econômicas, que durou durante a maior parte do século, a normalização e o abrigo da vida nas camadas médias abastadas, a falta, disso resultante, de preocupações profissionais e políticas na juventude originária dessas camadas; tudo isto fomentou a modelagem das formas morais e estéticas que podem ser vistas neste texto, e em muitos outros semelhantes; mesmo quando a ordem social se desnudou ante todos como problemática, quando começou a vacilar e quando desmoronou, muita sentimentalidade burguesa afluía para a nova criação dos conceitos revolucionários, mantendo-se até o século XIX.

Temos, pois, a ver no nosso texto como uma espécie de estilo médio, no qual os elementos realistas se misturam com a seriedade; o próprio romance até tem um fim trágico; a mistura é exatamente agradável, mas os dois elementos que a compõem, o realista e o seriamente trágico, são de brincalhona superficialidade. Os quadros realistas são coloridos, múltiplos, vivazes e evidentes; não falta a representação dos mais vulgares vícios; mas a expressão lingüística fica sempre dentro do amável e do elegante; não se encontra traço algum de problemática; o ambiente social é uma moldura que é tomada como é dada.

Muito diferente disto é o nível estilístico daqueles textos realistas que estão a serviço da propaganda iluminista. Tais textos podem ser encontrados a partir da Regência, e, no decorrer do século tornam-se cada vez mais numerosos e cada vez mais rigorosos na sua polêmica. O seu mestre é Voltaire. Escolhemos, em primeiro lugar, um trecho dos seus primeiros escritos, da sexta das suas cartas filosóficas, nas quais estão elaboradas as suas impressões da Inglaterra.

Entrez dans la bourse le Londres, cette place plus respectable que bien des cours: vous y voyez rassemblés les députés de toutes les nations pour l'utilité des hommes. Là, le juif, le mahométan et le chrétien traitent l'un avec l'autre comme s'ils étaient de la même religion, et ne donnent le nom d'infidèles qu'à ceux qui font banqueroute; là le presbytérien se fie à l'anabaptiste, et l'anglican reçoit la promesse du quaker. Au sortir de ces pacifiques et libres assemblées, les uns vont à la synagogue, les autres vont boire; celui-ci va se faire baptiser dans une grande cuve au nom du Père, par le Fils, au Saint-Esprit; celui-là fait couper le prépuce de son fils et fait marmotter sur l'enfant des paroles hébraïques qu'il n'entend point; ces autres vont dans leurs églises attendre l'inspiration de Dieu leur chapeau sur la tête, et tous sont contents³.

Este quadro da bolsa de Londres não está escrito com intenção propriamente realista; o que nela acontece, só o averiguamos de maneira muito grosseira. A intenção é, antes, insinuar certos pensamentos que, na sua forma mais crua e seca, teriam o seguinte teor: "A vida comercial internacional livre, ditada pelo egoísmo individual, é útil para a sociedade humana, reúne os homens para uma atividade comum e pacífica; as religiões, pelo contrário, são absurdas, e a absurdidade fica comprovada já pela sua grande quantidade, sendo que cada uma afirma ser a verdadeira, assim como pela falta de sentido dos seus dogmas e cerimônias. Contudo, num país em que há muitas religiões diferentes, não causam muito dano, e podem ser consideradas uma doídice inofensiva. A coisa só fica ruim quando elas se combatem e perseguem entre si." Mas mesmo nesta seca representação do pensamento há um artifício retórico que não posso excluir porque já está contido na concepção de Voltaire: a surpreendente contraposição da religião com o comércio, dentro da qual o comércio é pôsto prática e moralmente numa posição mais elevada do que a religião. Já a justaposição dos dois, como se fossem secções da atividade humana que estão no mesmo nível, que devem ser julgadas a partir do mesmo ponto de vista, não é somente uma ousadia, mas também uma colocação de problemas ou, se se quiser, uma ordenação experimental, dentro da qual a religião perde automaticamente aquilo que constitui o seu valor e a sua essência; ela é apresentada numa situação dentro da qual parece ridícula desde o princípio. Esta é uma técnica que os sofistas e propagandistas aplicaram

3 Entrei na bolsa de Londres, este lugar mais respeitável do que muitas cortes; lá vêdes reunidos os deputados de todas as nações para a utilidade dos homens. Lá, o judeu, o maometano e o cristão tratam um ao outro como se fossem da mesma religião, e não dão o nome de infieis senão àqueles que chegam à bancarrota; lá, o presbiteriano fia-se no anabaptista, e o anglicano recebe a promessa do quaker. Ao saírem destas pacíficas e livres assembléias, uns vão à sinagoga, outros vão beber; este vai fazer-se batizar numa grande cuva em nome do Pai, pelo Filho e ao Espírito Santo; aquele faz cortar o prepúcio do seu filho e faz resmungar sobre a criança palavras hebraicas que não entende; estes outros vão às suas igrejas esperar a inspiração de Deus com os chapéus sobre suas cabeças, e todos estão contentes.

em todo tempo com êxito, e na qual Voltaire é um mestre. Justamente por isso não escolheu nesta passagem uma atividade agrícola, ou um escritório, ou uma fábrica, para mostrar as bênçãos do trabalho produtivo, mas a bolsa, onde se encontram pessoas de tôdas as crenças e origens.

O convite para entrar na bolsa é feito quase solenemente: chama a bolsa um lugar que merece mais respeito do que muitas côrtes principescas, e chama os seus freqüentadores de deputados de tôdas as nações, que se reúnem para o bem da humanidade. Depois, volta-se para a descrição mais pormenorizada dos freqüentadores, observando-os, primeiramente, dentro da sua atividade na bolsa, e logo mais, na sua outra existência, na vida privada, sendo que, em ambos os casos, é salientada a diversidade das suas crenças. Enquanto estão na bolsa, a diversidade de suas crenças não tem significação; não prejudica os negócios; a propósito disto oferece-se a possibilidade do trocadilho feito com a palavra "*infidèle*". Tão logo abandonam a bolsa — estas assembléias livres e pacíficas, em contraste com as assembléias de clérigos litigantes —, aparece o esfacelamento das suas crenças religiosas, e o que até há pouco era um todo, algo assim como um símbolo do ideal de colaboração de tôda a sociedade humana, decompõe-se em muitas partes faltas de ligação e também impossíveis de unir; o resto do parágrafo está dedicado à rápida descrição de várias dessas partes. Os comerciantes, que abandonam a bolsa, dispersam-se; alguns vão à sinagoga, outros vão beber; a equação sintática mostra as duas coisas como possibilidades equivalentes de fazer o tempo passar. Depois são caracterizados três grupos de freqüentadores crentes da bolsa, anabatistas, judeus e quacres; sendo que Voltaire salienta, em cada grupo, o meramente exterior, diferente em cada caso de todos os outros, carentes de relação entre si, e, ao mesmo tempo, algo em si absurdo-cômico. Não aparece a essência em si dos judeus ou dos quacres, o fundamento ou a formação especial das suas convicções, mas uma visão do seu cerimonial, estranhamente cômica, sobretudo para o não-iniciado. Isto também é um exemplo para uma prestigiosa técnica propagandística, que freqüentemente é empregada de forma mais crua e maligna do que neste caso; pode ser chamada de técnica do holofote. Consiste em iluminar excessivamente uma pequena parte de um grande e complexo contexto, deixando na escuridão todo o restante que puder explicar ou ordenar aquela parte, e que talvez serviria como contrapêso daquilo que é salientado; de tal forma diz-se aparentemente a verdade, pois que o dito é indiscutível, mas tudo não deixa de ser falsificado, pois que, da verdade faz parte tôda a verdade, assim como a correta ligação das suas partes. O público sempre volta a cair nestes truques, sobretudo em tempos de inquietação, e todos conhecemos bastantes exemplos disto, do nosso passado mais imediato. Contudo, o truque é, na maior parte dos casos, fácil de ser descoberto; mas falta ao povo ou ao público, em tempos de tensão, a vontade

séria de fazê-lo; quando uma forma de vida ou um grupo humano cumpriram o seu tempo ou perderam prestígio e tolerância, tôda injustiça que a propaganda comete contra êles é recebida, apesar de se ter uma semiconsciência do seu caráter de injustiça, com alegria sádica. Gottfried Keller descreve êste estado de coisas psicológico de forma muito bela numa das novelas da sua obra *Leute von Seldwyla*, a estória do riso perdido, onde se fala de uma campanha de difamação política na Suíça; evidentemente, as coisas das quais fala relacionam-se com aquilo que nós vivemos, como uma leve turbacão de um riachinho claro com um mar de sujeira e sangue. Gottfried Keller, que trata do processo com a sua livre e calma clareza, sem borrar o mais mínimo, sem embelezar em nada a injustiça nem falar num direito superior, parece, contudo, ver em tais coisas algo natural e por vêzes benéfico, pois que "mais de uma vez de um motivo injusto ou de um pretexto falso surgiram a modificação do estado e o alargamento da liberdade". O feliz Gottfried Keller não podia imaginar qualquer modificação do estado que não levasse ao alargamento da liberdade. Nós vimos coisas diferentes.

Voltaire termina com uma locução inesperada: *et tous sont contents*. Com uma velocidade de prestidigitador parodiou em três orações rigorosamente construídas três convicções ou seitas, e com igual velocidade, surpreendente e alegremente, as quatro palavras finais pulam para fora. Elas são extremamente ricas em conteúdo. Por que estão todos contentes? Porque deixa-se que façam tranqüilamente os seus negócios, com os quais ficam ricos; e porque, de forma igualmente tranqüila, permite-se que fiquem com as suas tolices religiosas, de tal forma que não se tornam perseguidores nem perseguidos. Viva a tolerância! Ela deixa a cada um os seus negócios e a sua diversão, que pode consistir tanto na bebida, quanto em qualquer espécie absurda de adoração divina.

A maneira de colocar o problema, desde o primeiro momento, de tal forma que a solução desejada já esteja contida na própria colocação, assim como a técnica do holofote, que ilumina em demasia o que há de ridículo, absurdo ou repelente no inimigo, são duas técnicas que foram empregadas já muito tempo antes de Voltaire. Mas êle tem uma forma determinada, especialmente peculiar, de construí-las. O que lhe é peculiar é, antes de mais nada, o *tempo*; a rápida e precisa concentração do desenvolvimento, as rápidas mudanças das imagens, a combinação surpreendentemente repentina de coisas que não é habitual ver juntas: nisto é quase único e incomparável, e neste *tempo* está grande parte da sua graça. Quando se lêem os seus maravilhosamente lindos quadrinhos rococó, isto fica especialmente claro; um exemplo:

Comme il était assez près de Lutèce,
 Au coin d'un bois qui borde Charenton,
 Il aperçut la fringante Marton
 Dont un ruban nouait la blonde tresse;
 Sa taille est leste, et son petit jupon
 Laisse entrevoir sa jambe blanche et fine.
 Robert avance; il lui trouve une mine
 Qui tenterait les saints du paradis;
 Un beau bouquet de roses et de lis
 Est au milieu de deux pommes d'albâtre
 Qu'on ne voit point sans en être idolâtre;
 Et de son teint la fleur et l'incarnat
 De son bouquet auraient terni l'éclat.
 Pour dire tout, cette jeune merveille
 A son giron portait une corbeille,
 Et s'en allait avec tous ses attraits
 Vendre au marché du beurre et des œufs frais.
 Sire Robert, ému de convoitise,
 Descend d'un saut, l'accolé avec franchise:
 "J'ai vingt écus, dit-il, dans ma valise;
 C'est tout mon bien; prenez encor mon coeur:
 Tout est à vous. — C'est pour moi trop d'honneur",
 Lui dit Marton ...⁴.

Esta peça pertence a uma narração em verso, bastante tardia: *Ce qui plaît aux dames*, e está muito cuidadosamente composta, como pode ser deduzido da gradação das impressões da beleza de Marton, que o cavaleiro admira primeiro de longe, depois de uma distância cada vez menor. Uma grande parte do seu atrativo está no seu *tempo*; se fôsse mais esticado, perderia frescura e tornar-se-ia trivial. E justamente no *tempo* está também a graça da peça; a declaração amorosa só é cômica porque concentra o essencial de forma tão espantosamente breve. O *tempo* é aqui, como sempre em Voltaire, também uma parte da sua filosofia; aqui lhe serve para salientar nitidamente, para desvendar, por assim dizer, os motivos essenciais da ação humana, assim como os entende, como sendo altamente materialistas, mas com isto nunca chega, porém, a ser grosseiro. Nada de elevado nem de espiritual há neste quadrinho amoroso; só há a expressão do desejo e da cobiça; a declaração de amor começa com a exposição direta, sem frases, do lado comercial do processo, e mesmo assim, é amável, elegante e impetuosa. Todo

⁴ Como estivesse bastante perto de Lutécia, num canto de um bosque que bordeia Charenton, avistou a graciosa Marton, cujas louras tranças estavam atadas com uma fita; seu talhe é ágil, e sua pequena saia deixa entrever sua perna branca e fina. Roberto avança; acha que o seu aspecto tentaria os santos do paraíso; um belo buquê de rosas e de lírios está em meio a duas maçãs de alabastro, que não se pode ver sem idolatrá-las; e da sua tez a flor e o encarnado teriam apagado o brilho do seu próprio buquê. Para dizer tudo, esta jovem maravilha levava uma cesta no colo, e ia, com todos os seus atrativos, vender manteiga e ovos frescos no mercado. Sire Roberto, movido pela cobiça, desce de um salto, e a aborda com franqueza: "Tenho vinte escudos, diz êle, na minha valise; é tudo o que tenho; tomai também meu coração: tudo vós pertence. — É para mim demasiada honra", lhe diz Marton ...

mundo sabe, também Robert e Marton o sabem muito bem, que as palavras: *Prenez encore mon cœur, tout est à vous*, nada mais são do que um arabesco para exprimir o desejo de satisfação imediata do impulso sexual; e todavia, elas possuem todo o encanto e a doçura que Voltaire e sua época herdaram do classicismo (neste caso, principalmente de Lafontaine), e que são postos, neste caso, a serviço de uma ilustração e de um desvendamento materialistas. Os conteúdos tornaram-se totalmente diferentes, só o claro e o totalmente agradável, *l'agréable et le fin*, do classicismo é conservado, está em cada palavra, em cada locução, em cada movimento do ritmo lingüístico. Peculiarmente voltairiano é o *tempo* apressado, o qual, apesar de toda a sua ousadia, de toda sua inescrupulosidade na moral, de toda a sua técnica sofista de ataques imprevistos, nunca perde a limpeza estética. É totalmente isento da semi-erótica e, portanto, algo turva sensibilidade, que tentamos analisar com base no texto de *Manon Lescaut*; os seus desvendamentos esclarecedores nunca são crus ou pesados, mas são leves, impetuosos e, por assim dizer, apetitosos; e Voltaire está, antes de mais nada, totalmente livre do *pathos* nebuloso, que borra todos os contornos e que destrói por igual a clareza do pensamento e a pureza do sentimento, e que apareceu nos iluministas da segunda metade do século, sobressaiu na literatura revolucionária e se desenvolveu com ainda maior exuberância no século XIX, por efeitos do romantismo, produzindo, até nos tempos mais recentes, as mais atrozes florações.

Pròximamente aparentada com a velocidade do *tempo*, porém, mais geralmente difundida como método de propaganda, temos a forte simplificação dos problemas todos. Em Voltaire, a velocidade, quase diríamos, a ligeireza, está a serviço da simplificação. A simplificação ocorre em quase todos os casos pela redução do problema a uma antítese, e pela sua apresentação numa narração redemoinhante, divertida e rápida, dentro da qual estão clara e simplesmente postos frente a frente o branco e o preto, ou a teoria e a prática, e assim por diante. Isto pode ser observado no nosso texto sobre a bolsa de Londres, onde o contraste negócio e religião (um, útil e fomentador da cooperação humana, a outra, disparatada e separadora dos homens) é apresentado num quadro vivaz, ao mesmo tempo que é simplificado enérgicamente e com parcialidade enquanto problema; junto a êsse contraste, ressoa também, não menos simplificado, o contraste tolerância-intolerância. Mesmo na estorinha erótica há a redução a uma fórmula simples e antitética (prazer-negócio) não já de um problema, mas da substância de um acontecimento. Queremos observar ainda outro exemplo. O romance *Candide* contém uma polêmica contra o otimismo metafísico do pensamento de Leibniz acêrca do melhor dos mundos possíveis. No capítulo 8º do *Candide*, a novamente encontrada Cunegundes começa a narrar a aventura que lhe aconteceu depois da expulsão de Cândido do castelo do seu pai:

J'étais dans mon lit et je dormais profondément, quand il plut au ciel d'envoyer les Bulgares dans notre beau château de Thunder-ten-tronck; ils égorgèrent mon père et mon frère, et coupèrent ma mère par morceaux. Un grand Bulgare, haut de six pieds, voyant qu'à ce spectacle j'avais perdu connaissance, se mit à me violer; cela me fit revenir, je repris mes sens, je criaí, je me débattis, je mordis, j'égratignai, je voulais arracher les yeux à ce grand Bulgare, ne sachant pas que tout ce qui arrivait dans le château de mon père était une chose d'usage: le brutal me donna un coup de couteau dans le flanc gauche dont je porte encore la marque. — Hélas, j'espère bien la voir, dit le naïf Candide. — Vous la verrez, dit Cunégonde; mais continuons. — Continuez, dit Candide⁵.

Os horrendos acontecimentos parecem cômicos, porque se precipitam com uma ligeireza quase clownesca, e porque são apresentados como sendo fruto da vontade divina e universalmente habituais, o que está em contradição cômica com o seu horror e com a vontade da pessoa atingida; a isto junta-se ainda o gracejo erótico do fim. A simplificação antitética e a anedotização do problema, a remoinhante ligeireza do *tempo*, dominam o romance todo; as desgraças correm umas atrás das outras, e sempre são interpretadas como sendo necessárias, ordenadas, razoáveis e dignas do melhor dos mundos possíveis, o que é evidentemente disparatado. Desta forma, o pensamento tranqüilo é asfixiado no riso, e o leitor divertido chega dificilmente, ou nem chega a compreender que Voltaire não faz justiça de forma alguma ao pensamento de Leibniz, nem, em geral, ao pensamento da harmonia universal metafísica, sobretudo porque uma obra tão divertida como a de Voltaire encontra muito mais leitores do que os trabalhos dos seus adversários filosóficos, que exigem um trabalho muito mais difícil e sério. A maioria dos seus leitores contemporâneos provavelmente nem chegou a adquirir a noção de que a pretensa realidade empírica que Voltaire constrói, não corresponde, absolutamente, à experiência, de que ela está artificialmente ajeitada para os seus fins polêmicos — e se chegou a adquirir essa noção, dificilmente soube aproveitá-la. O ritmo das fatalidades que acontecem a Cândido e aos seus companheiros não pode ser observado em parte alguma da realidade empírica; nunca acontece uma tal chuvarada, ininterrupta e desconexa, de desgraças, caindo do céu limpo sobre pessoas totalmente alheias às mesmas e despreparadas, só casualmente envolvidas nelas; lembra, antes, as desgraças de uma figura

5 Estava em meu leito e dormia profundamente, quando prouve ao céu enviar os Búlgaros a nosso belo castelo de Thunder-ten-tronck; degolaram meu pai e meu irmão, e cortaram minha mãe em pedaços. Um grande Búlgaro, da altura de seis pés, vendo que com este espetáculo eu tinha perdido consciência, pôs-se a me violentar; isto me fez voltar a mim, recuperei os sentidos, gritei, debati-me, mordí, arranhei, quis arrancar os olhos deste grande Búlgaro, sem saber que tudo o que acontecia no castelo do meu pai era uma coisa usual: o bruto deu-me uma facada do lado esquerdo, da qual ainda me fica a marca. — Aliás, espero vê-la, disse o ingênuo Cândido. — Vê-la-eis, disse Cunegundes; mas continuemos. — Continuai, disse Cândido.

cômica da farsa ou o João-bôbo do circo. Deixando de lado o desmesurado amontoamento de desgraças e o fato de elas não estarem, em demasiados casos, em qualquer relação interna com as personagens que atingem, Voltaire também falseia a realidade na medida em que simplifica demais as causas dos acontecimentos. As causas dos destinos humanos, que aparecem nos seus escritos iluministicamente realistas, são ou bem acontecimentos naturais, ou bem casualidades, ou também, na medida em que entrem em consideração ações humanas como causas, são os instintos, a maldade e, sobretudo, a estupidez. Nunca vai atrás das condições históricas de surgimento dos destinos humanos, atrás das convicções e disposições humanas; isto é válido tanto para a história dos indivíduos, quanto para a dos estados, religiões e da sociedade humana em geral. Tão absurdos, estúpidos e casuais como no nosso exemplo da bôlsa londrina aparecem o anabaptismo, o judaísmo ou a seita dos quacres, no *Candide* aparecem as campanhas bélicas, os alistamentos, as perseguições religiosas, as idéias dos aristocratas ou dos clérigos; e ele dá como absoluta e evidentemente comprovado o fato de que nenhum homem inteligente acredita em qualquer ordenação interna dos acontecimentos ou em qualquer justificação interna das idéias. Da mesma forma óbvia dá por comprovado que, na história individual de cada homem, qualquer um pode sofrer qualquer destino que estiver em harmonia com as leis naturais, sem qualquer consideração pelas possibilidades de uma ligação entre caráter e destino, e por vezes ele se compraz em construir correntes de causas que só são explicadas como processos naturais, surrupiando conscientemente o moral e o histórico-individual; leia-se, por exemplo, no quarto capítulo de *Candide*, as explicações de Pangloss acêrca da origem da sua sífilis:

... vous avez connu Paquette, cette jolie suivante de notre auguste baronne; j'ai goûté dans ses bras les délices du paradis, qui ont produit ces tourments d'enfer dont vous me voyez dévoré; elle en était infectée, elle en est peut-être morte. Paquette tenait ce présent d'un cordelier très savant, qui avait remonté à la source; car il l'avait eue d'une vieille comtesse, qui l'avait reçue d'un capitaine de cavalerie, qui la devait à une marquise, qui la tenait d'un page, qui l'avait reçue d'un jésuite qui, étant novice, l'avait eue en droite ligne d'un des compagnons de Christophe Colomb ...⁶.

Uma tal representação, que só considera as causas naturais, e, quanto ao moral, só salienta a sátira contra os costumes dos

6 ... conhecestes Paquette, aquela bela camareira de vossa augusta baronesa; gozei nos seus braços as delícias do paraíso, que produziram estes tormentos do inferno pelos quais me vêdes devorado; ela estava infectada por eles, talvez morreu disso. Paquette recebeu este presente de um franciscano muito sábio, que tinha chegado às fontes, pois o tinha recebido de uma velha condessa, que o havia recebido de um capitão de cavalaria, que o devia a uma marquesa, que o havia ganho de um pagem, que o havia recebido de um jesuíta que, sendo noviço, o havia tido em linha direta de um dos companheiros de Cristóvão Colombo...

clérigos (também homossexualidade!), suprimindo, todavia, com alegre ligeireza todos os dados histórico-individuais que levaram ao surgimento de cada relação amorosa, insinua uma concepção muito determinada do encadeamento dos acontecimentos, da qual é desligada a responsabilidade de cada ser humano em particular pelas ações que seguem seus impulsos naturais, assim como tudo o que leva a determinadas ações a partir da sua disposição peculiar, do seu peculiar desenvolvimento interior e exterior. Voltaire vai só raramente tão longe quanto nesta passagem e quanto no *Candide* em geral; no fundo, é um moralista; e encontram-se, sobretudo nos escritos históricos, retratos nos quais o elemento individual sobressai com clareza. Mas sempre está inclinado a simplificar, e a simplificação sempre ocorre de tal forma que a razão sã, prática e iluminista, tal como estava se formando no seu tempo e com a sua colaboração, torna-se a escala única de julgamento, e que, de tôdas as condições sob as quais se desenrola a vida humana, só são consideradas seriamente as de caráter material-natural; as condições históricas e espirituais, porém, são por êle desprezadas e descuidadas. Isto está em relação com a inspiração ativa e valente que alentava o iluminismo: a sociedade humana deveria ser liberada de todos os pesos que se opunham ao progresso racional; tais pesos eram, evidentemente, as condições religiosas, políticas e econômicas, que se haviam formado historicamente, irracionalmente, em contradição com toda clara razão, e que se haviam emaranhado num confuso aglomerado; parecia necessário desamarrá-los, não entendê-los ou justificá-los.

Voltaire constrói a realidade de tal forma que se adapta às suas finalidades. É inegável que, em muitos dos seus escritos, se encontra a realidade quotidiana, cheia de vida e de cor; mas ela é incompleta, conscientemente simplificada, e, portanto, apesar da seriedade da intenção didática, brincalhonamente superficial. No que se refere ao nível estilístico, a mentalidade que domina os escritos iluministas já inclui um rebaixamento da posição do homem, ainda que não seja tão insolentemente graciosa quanto a de Voltaire; o sobreerguimento trágico do herói clássico desaparece desde o começo do século XVIII, a própria tragédia torna-se, com Voltaire, mais colorida e espirituosa, perde em gravidade; por outro lado, florescem os gêneros poéticos médios, assim como o romance e a narração em verso, e entre a tragédia e a comédia, introduz-se o gênero médio da *Comédie larmoyante*. A tendência da época não se dirige para o sublime, mas para o gracioso, elegante, espiritual, sentimental, racional e útil, tudo o qual pertence ao nível médio. No que respeita ao nivelamento médio, o estilo erótico-sentimental de *Manon Lescaut* e o propagandístico de Voltaire coincidem. Em ambos os casos, os seres humanos que aparecem não são sublimes, extraídos do contexto do decurso quotidiano da vida, mas são personagens engastadas nas suas circunstâncias vitais, geralmente medíocres, dependentes das mesmas, presas às mesmas, exterior

e até interiormente. Como não pode ser negado um certo grau de seriedade, também não no caso de Voltaire, que formula os seus pensamentos com toda seriedade, deve-se verificar que, ao contrário do que acontecia no classicismo, ora ocorre novamente uma mistura de estilos. Só que ela não penetra muito longe, nem muito fundo dentro do quotidiano, nem do sério. Está ligada à tradição do gosto clássico na medida em que o realismo continua sendo de agrado; o aprofundamento no trágico e no criatural, o emaranhamento no histórico, ambas estas coisas são evitadas; o realista, por mais colorido e divertido que seja, não é senão espuma. No caso de Voltaire, o agradável e o espumoso do realismo, que somente aparece a serviço do pensamento iluminista, está modelado com tanta arte, que êle próprio acaba sendo capaz de utilizar, como introdução graciosa e amável a umas considerações filosófico-populares, as representações criaturais da própria decadência e do próprio fim, que o atingiram nos últimos anos da sua vida. Quero dar um exemplo disto, que já foi analisado anteriormente por Leo Spitzer (*Romanische Stil und Literaturstudien*, Marburg 1931, II, 238 ss.). Trata-se de uma carta, que o macilento patriarca de sessenta e sete anos, o da descarnada máscara que todos conhecem, escreveu a Madame Necker, quando o escultor Pigalle foi a Ferney, para modelar o seu busto. Diz assim:

Ferney, 19 juin 1770

A Madame Necker.

Quand les gens de mon village ont vu Pigalle déployer quelques instruments de son art: Tiens, tiens, disaient-ils, on va le disséquer; cela sera drôle. C'est ainsi, madame, vous le savez, que tout spectacle amuse les hommes; on va également aux marionnettes, au feu de la Saint-Jean, à l'Opéra-Comique, à la grand'messe, à un enterrement. Ma statue fera sourire quelques philosophes, et renfrognera les sourcils éprouvés de quelque coquin d'hypocrite ou de quelque polisson de folliculaire: vanité des vanités!

Mais tout n'est pas vanité; ma tendre reconnaissance pour mes amis et surtout pour vous, madame, n'est pas vanité.

Milles tendres obéissances à M. Necker ⁷.

⁷ Ferney, 19 de junho de 1770.

A senhora Necker.

Quando a gente da minha vila viu Pigalle ostentar alguns instrumentos da sua arte: Pois, pois, disseram, vão dissecá-lo; isso será divertido. É assim, senhora, vós o sabeis, que todo espetáculo diverte os homens; vai-se da mesma forma ver os marionetes, as fogueiras de São João, à ópera cômica, à missa-maior, a um enterro. Minha estátua fará sorrir alguns filósofos, e fará franzir o cenho experimentado de qualquer hipócrita sem-vergonha ou de qualquer moleque folliculário: vaidade de vaidades!

Mas tudo não é vaidade; meu terno reconhecimento aos meus amigos e sobretudo a vós, senhora, não é vaidade.

Meus afetuosos respeitos ao senhor Necker.

resta falar de um gênero literário que, segundo o seu caráter, não pode separar o realismo da visão seria das coisas, e que, portanto, não se submete incondicionalmente à separação estética dos estilos, nem durante o século XVIII francês; são as memórias e os diários. A partir do Renascimento, há em diferentes países europeus obras interessantes e importantes deste gênero; no período absolutista dos séculos XVII e XVIII, especialmente na França e nos países fortemente influenciados pelo modelo francês, trata-se sobretudo de autores dos círculos da corte, muitas vezes de berço principesco, e de temas da política, das intrigas cortesãs e da vida das mais altas camadas sociais. Merece ser mencionado o fato de que (cf. Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi*, XV, 425), entre os mais talentosos, peculiares e famosos memorialistas da França não há nenhum que pertença à geração de Luís XIV; trata-se, ou bem de membros da geração anterior, como Retz, La Rochefoucauld, Tallemant des Réaux, ou da seguinte. Durante o reinado do próprio Luís XIV e sob o domínio incondicionado do gosto representado pelo seu nome, o moralismo, sob cuja influência a literatura memorialista francesa já estava desde antes, dirigiu-se para formas e temas mais gerais, evitando a reprodução realista de acontecimentos concretos. O fato de tratarmos das memórias dos séculos XVII, XVIII, XIX e XX não nos achamos que o mais importante deve-se justamente a que nós achamos que o mais importante escritor desta espécie, o duque Louis de Saint-Simon, pertence antes ao século XVIII. Nasceu em 1675, chegou à corte em 1691 e começa as anotações muito cedo, com dezoito anos, em julho de 1694; isto é o próprio narra. Só que a atividade propriamente dita de redação de conjunto só pôde ter-se iniciado muito mais tarde, isto é, depois da morte do regente, em 1723, quando Saint-Simon se retirou da corte. Depois, viveu e escreveu durante ainda 32 anos; alusões a acontecimentos das décadas de trinta e quarenta, que se encontram incidentalmente, mostram-no trabalhando em meio ao século XVIII; assim, nas memórias do ano 1700, onde fala do surgimento da monarquia da Prússia, ele menciona a morte de Frederico Guilherme I e o acesso ao trono de seu sucessor como tratado-se de acontecimentos recentes; uma prova de que escrevia a passagem em questão logo após maio de 1740. Os editores da edição crítica (na coleção dos *Grands Écrivains*) chegaram a convicção que a redação das *Mémoires* se deu entre 1739 e 1749 (*Notes sur l'édition des Mémoires*, tomo 41, p. 442 ss.). Cronologicamente, a obra pertence, sem dúvida alguma, ao século XVIII; mais difícil é a classificação interna, histórico-como nada, e só há uma coisa que salta à vista imediatamente, o mesmo após um conhecimento sumário: o fato de que, segundo a sua maneira de escrever e segundo as suas opiniões, ele não pertence, de qualquer forma, à época de Luís XIV. A sua maneira de escrever não tem nada da ponderada *bien-séance*,

Remeto o leitor à excelente análise de Spitzer, que persegue e interpreta todos os matices de expressão do texto, e só quero completar ou resumir aqui o que é essencial para o problema estilístico aqui tratado. A anedota realista que serve de motivo é, ou bem inventada, ou bem adaptada para a finalidade; não é, portanto, a ideia da dissecação fosse mais familiar aos camponeses de 1770 do que a da escultura; deve ter corrido o boato sobre quem era Pigalle, e o fato de que se fizessem retratos do seu famoso castelão, que vivia entre eles fazia uma década, deve ter-lhes parecido muito mais natural do que a ideia de que fosse seccionado em vida. Evidentemente, não é impossível que algum trocista semi-instruído tenha dito a eles qual-quer coisa semelhante, mas acredito que a maioria dos leitores que se perguntarem a respeito parecerá mais verossímil que esse trocista tivesse sido o próprio Voltaire. Seja que ele tenha considerado este cenário para si, como presumo, seja que a casualidade o tenha pôsto à sua disposição desta forma, em qualquer caso, trata-se de uma porção de realidade deslocada, exagerada, jogada, excelente e exclusivamente utilizável para aquilo que ele gosta: uma sabedoria mundana trivial, apresentada com amabilidade e *charme*, o fogo de artifício da exemplificação, na qual misturam-se com ousadia iluminista coisas próprias e sagradas, a ironia diante da própria fama, as alusões polémicas aos seus inimigos, a concentração de tudo no tema básico salomônico e, finalmente, o entrelaçamento com a palavra *vante*, para encontrar a formulação que encerra a carta, que faz rebrilhar todo o encanto deste anedota ainda amável e viva e do século todo, que ele ajudou a formar com tanto afincio; o conjunto mostra, como diz Spitzer, uma forma única em seu gênero, o bilhete rococó iluminista. E tanto mais única, porque a trama de sabedoria mundana e de espiritualidade amável está amarrada, aqui, a uma anedota que evoca a criaturalidade do corpo velho, decrepito, próximo do túmulo; ainda diante de um tal objeto, Voltaire permanece espiritual e agradável. Quanta coisa junta encontra-se neste texto: o caráter artificialmente preparado do realismo; o *charme* perfeito das relações humanas, que, apesar de toda a calidez da expressão, guardam grande reserva; a superficialidade do de frontar-se criatural consigo mesmo, a qual é, ao mesmo tempo, aquela elevada amabilidade que não quer incomodar os outros com as próprias sensações turvas; e o *ethos* educacional do grande iluminista, que seria capaz de empregar a força do último suspiro para a formulação espiritualosa e amável de um conhecimento.

Espero que os exemplos de Prévost e de Voltaire tenham fornecido todas as características essenciais do nível estilístico médio, peculiarmente excitante e peculiarmente superficial, no qual o realismo e a seriedade; que no tempo de Luís XIV estavam tão severamente separados, começaram a se aproximar novamente; alguma coisa ficará mais nítida quando comentar-mos outros textos, com uma retrospectiva explicativa. Só me

nada do esforço clássico à procura da harmonia, nada da exaltada distância do objetivo dos grandes decênios; ela lembra, antes, se forçosamente se quiser comparar-lhe alguma coisa, à prosa pré-clássica de princípios do século XVII. Segundo as suas idéias, êle é um adversário enérgico do absolutismo centralizador, deseja uma constituição estamental do reino, com muito maior liberdade estamental e, sobretudo, com a alta aristocracia como classe dirigente; em questões religiosas, apesar da sua grande e, certamente, legítima devoção, mostra-se livre de preconceitos e reprova toda perseguição e opressão em questões de fé. Como ideal, paira-lhe a imagem do governo de Luís XIII, sem dúvida um mal-entendido perspectivo, pois que foi justamente sob o reinado de Luís XIII que Richelieu assentou as bases para o absolutismo total e para a ruína política da nobreza; aqui, Saint-Simon deixa-se enganar pela tradição familiar, pois seu pai, que, quando do seu nascimento, já tinha perto de setenta anos de idade, contou durante a sua juventude entre os favoritos de Luís XIII e foi por êle elevado à categoria de *duc et pair*. Saint-Simon é, portanto, um reacionário antiabsolutista, e quando fala da dignidade e da importância da mais alta aristocracia, dos *ducs et pairs*, as suas opiniões têm algo de anacrônico e de maníaco. Não obstante, possui muito bom senso político, o olhar certo e perspicaz. Não se deve esquecer que a oposição que começou a se formar com alguns homens importantes da própria corte de Luís XIV, durante os últimos decênios do seu reinado, pensava quase que exclusivamente na restauração das antigas instituições estamentais; via-se nelas, e, em primeiro lugar, na reimplantação da alta nobreza no seu antigo estado, um meio eficaz de combater o absolutismo e os seus instrumentos, os ministros do rei, que eram totalmente suas criaturas; com tais pensamentos associavam-se planos práticos e relativamente libertários para uma política de paz, para a reestruturação interna, das finanças e das relações eclesiásticas. Pode-se designar a ideologia dos grupos oposicionistas da corte como estamental, patriarcal e liberal; a sua influência ainda se faz sentir em Montesquieu. Saint-Simon estava perto deste grupo, os seus membros importantes foram seus amigos, compartilhava muitas das suas idéias e as desenvolveu mais à sua maneira. Na sua ideologia política, misturam-se tendências reacionárias, cujas raízes estão nos tempos de Luís XIV, com outras tendências liberais, da espécie que começa a ser modelada pelo incipiente século XVIII; também do ponto de vista político, Saint-Simon nada tem do estilo Luís XIV. Desde a sua juventude, tinha sido amigo do duque de Orléans, que ocupou o cargo de regente após a morte do rei; desta forma, como membro do conselho de regência, adquiriu grande influência, mas não soube muito bem o que fazer com ela. Evidentemente, não era um estadista; demasiado altivo, demasiado honorável, demasiado temperamental e nervoso, estragado, certamente também pela vida na corte e pela sua secreta dedicação às letras, para o trabalho objetivo-

-político. E também desta vez não encaixava na época, cuja leve e elegante ludicidade não era capaz nem de acompanhar, nem de dominar. Sem embargo, são os decênios entre aproximadamente 1694 e 1723, primeiro a oposição secreta no fim do reinado de Luís XIV e depois a participação do governo do duque de Orléans, os que viram o desenrolar da sua essência; destes decênios tratam também as partes mais importantes das memórias, que foram redigidas nas décadas seguintes. Depois disto tudo, acredito que êle se deixe classificar, sobretudo, como um homem de começos do século XVIII, como um caso originalmente excepcional de ideologia antiabsolutista, aristocrático-estamental, liberal-reformadora, que antecedeu imediatamente os começos do iluminismo.

Muito foi escrito acêrca da sua essência como escritor e acêrca do seu estilo. Segundo a minha sensação, o mais acertado foi escrito por Taine na quarta secção de um ensaio que apresenta, antes, uma descrição brilhante, porém parcial e que não apreende o essencial do "século" (XVII): *Essais de Critique et d'Histoire*, I, 188 ss. Todos os críticos concordam em admirar a mestria de Saint-Simon na reprodução do homem vivente; os melhores e mais famosos retratos das memórias anteriores empalidecem ao lado dos seus e, na literatura européia em geral, não deve haver senão muito poucos escritores capazes de oferecer ao leitor uma tal plethora de seres humanos, apresentados cada vez em tão evidente peculiaridade e unidade e manifestado, cada vez, a existência da pessoa em questão até os seus fundamentos. Saint-Simon não inventa; trabalha com o material que a sua vida lhe oferece casualmente e sem selecioná-lo; poder-se-ia chamá-lo um material quotidiano, embora se origine exclusivamente no ambiente da corte da França; o cenário é tão amplo e rico em figuras, que contém todo um mundo de seres humanos, e Saint-Simon não despreza nada nem ninguém; a sua atividade literária, comparável a um vício, ataca com os instrumentos da expressão lingüística qualquer objeto. Já isto nos dá um ponto de partida para a observação do seu estilo à luz da nossa colocação do problema. Mas preferimos construí-la, mesmo aqui, com base na exemplificação; a escolha é, evidentemente, muito difícil entre uma tal multidão. Começemos com algo relativamente superficial.

Numa noite de abril de 1711 morreu no seu castelo de Meudon o único filho legítimo do rei, *Monseigneur* ou *le grand Dauphin*, como era chamado na corte, vítima da varíola. À tarde, as notícias sobre o seu estado tinham sido favoráveis, e acreditava-se, em Versailles, que o perigo tivesse passado; à noite chegou a notícia de que estava agonizando. Toda a corte entrou em alvoroço; ninguém pensava em dormir; as damas e os cavaleiros, na sua maioria já vestidos com roupas de dormir, saíram dos seus apartamentos e se reuniram ao redor dos dois filhos do moribundo, os duques de Borgonha e de Berry, e de suas espôsas; logo mais, a duquesa de Borgonha, que se tinha afas-

tado um instante para ir ao encontro da carruagem do rei, que voltava de Meudon, traz a notícia fúnebre. As diferentes emoções que se refletem nas expressões e nas atividades de tantas pessoas, atingidas pelo inesperado acontecimento das formas mais diversas, fornecem um espetáculo significativo e rico, ainda mais dramaticamente salientado pela noite e pelo cenário, por assim dizer, improvisado; Saint-Simon, que estava òtimamente disposto (o que intenta reprimir com grande esforço, levado pela consciência e pelo decòro), pois considera o desaparecimento de *Monseigneur* como um caso afortunado para a França, para os seus amigos e para si próprio, aproveita a ocasião a fundo, e haure dela uma pletora de cenas, esboços de retratos, auto-análises e observações, dentro dos quais o contraditório e o confuso de um tal momento, a balbúrdia de espanto, desespero, consternação, embaraço, alegria reprimida, a justaposição da dignidade da morte com pormenores grotescos, chegam a uma expressão totalmente unitária. Queremos escolher desta descrição, que se estende por muitas páginas, uma pequena cena. Refere-se a *Madame*, a cunhada do rei, duquesa-viúva de Orléans, a palatina Elisabeth Charlotte, famosa pelas suas cartas. Depois de Saint-Simon ter descrito o grupo choroso dos jovens príncipes e princesas e o duque de Beauvilliers, que se preocupa com êles, cuidando com tranqüillidade e circunspeção da sua função na còrte, continua do seguinte modo (21, 35):

Madame, rhabillée en grand habit, arriva hurlante, ne sachant bonnement pourquoi ni l'un ni l'autre, les inonda tous de ses larmes en les embrassant, fit retentir le château d'un renouvellement de cris, et fournit le spectacle bizarre d'une princesse qui se remet en cérémonie, en pleine nuit, pour venir pleurer et crier parmi une foule de femmes en déshabillé de nuit, presque en mascarades⁸.

O período está constituído de quatro membros coordenados com o verbo no tempo passado (*arriva, inonda, fit retentir, et fournit*), dos quais os três primeiros apresentam as etapas de uma ação em desenvolvimento, e o quarto, amplamente movimentado, uma interpretação resumidora da ação. A interpretação, que salienta o contraste entre o efeito desejado e o efeito real da ação, já se introduz, porém, nos primeiros membros. Logo no começo, espera-se, depois das palavras *Madame, rhabillée en grand habit*, algo solene e grave, mas esta espera é escandalizada pelas palavras *arriva hurlante*; depois vem o parêntese participial (*ne sachant ...*) e nos membros posteriores, *inonda ... e fit retentir ...*; de tal forma, numa construção periódica fluentemente coordenada, que não contém nenhuma forma sin-

8 Madame, vestida de nôvo em grande gala, chegou berrando, não sabendo muito bem o porquê nem de uma, nem de outra coisa, inundou-os todos com as suas lágrimas ao abraçá-los, fez ressoar o castelo com os seus gritos renovados, e forneceu o espetáculo bizarro de uma princesa que se veste com cerimônia, em plena noite, para vir chorar e gritar entre uma multidão de mulheres em roupa de noite, quase fantasiadas.

tática que indique contraste ou restrição, são incluídas sòmente antíteses de sentido. *Madame* não tem um motivo racional nem para se vestir solenemente, nem para berrar; é ridículo fazer o primeiro com a finalidade do segundo; e para êste último ela não tem motivo algum, pois que *Monseigneur* e o seu séquito eram inimigos dos seus interesses e dos do seu filho, não havendo qualquer amizade entre os dois grupos. Por outro lado, a sua maneira de agir mostra tudo o que há de contraditório no seu ser: sua benignidade carente de tato, mas cheia de temperamento e de barulho, que esquece num momento como êsse tôda inimizade pessoal e só sente o espanto da morte e a compaixão com os que sofrem; e, por outro lado, o seu sentimento acêrca daquilo que deve à sua dignidade principesca, sentimento um tanto quadrado, alemão, basicamente diferente daquele da còrte francesa, apesar das dezenas de anos de vida em comum, de tal forma que, embora esteja sinceramente estremecida e soluçante, faz com que lhe vistam primeiramente uma roupagem de gala, antes de fazer a sua grande aparição. Tudo isto completa excelentemente as indicações que Saint-Simon faz a seu respeito em outras passagens: a bofetada que dá no seu filho diante da còrte reunida, por ter consentido em se casar com uma filha ilegítima do rei, contra o desejo dela e também contra o seu próprio; a sua inepta e insociável censura do modo de vida na còrte do seu espôso; a sua não menos inepta e grosseira inimizade para com Madame de Maintenon, que finalmente levou a uma humilhação terrível para ela; e, finalmente, combina muito bem com a imagem geral que Saint-Simon dá a seu respeito, quando da sua morte (41, 117):

... Elle était forte, courageuse, allemande au dernier point, franche, droite, bonne et bienfaisante, noble et grande en toutes ses manières, et petite au dernier point sur tout ce qui regardait ce qui lui était dû. Elle était sauvage, toujours enfermée, à écrire, hors les courts temps de cour chez elle; du reste, seule avec ses dames; dure, rude, se prenant aisément d'aversion, et redoutable par ses sorties qu'elle faisait quelquefois, et sur qui-conque; nulle complaisance, nul tour dans l'esprit, quoiqu'elle (ne) manquât pas d'esprit; nulle flexibilité, jalouse, comme on l'a dit, jusqu'à la dernière petitesse de tout ce qui lui était dû; la figure et le rustre d'un Suisse, capable avec cela d'une amitié tendre et inviolable ...⁹.

Vê-se neste trecho, com o seu amontoamento desordenado, as suas repetições e encurtamentos sintáticos, que Saint-Simon

9 Era forte, corajosa, alemã ao extremo, franca, direita, boa e benfazeja, nobre e grande em tôdas suas atitudes, e mesquinha até o extremo em tudo aquilo que dizia respeito ao que lhe era devido. Era selvagem, sempre encerrada, escrevendo, afora o curto tempo de còrte em sua residência; de resto, sózinha com suas damas; dura, rude, ficava facilmente com aversões, e temível pelas saídas que tinha por vêzes, e a respeito de quem quer fôsse; nenhuma complacência, nenhuma espirotuosidade, embora não lhe faltasse espírito; nenhuma flexibilidade, ciumenta, como foi dito, até a última mesquinha de tudo o que lhe era devido; a figura e a rusticidade de um suíço, capaz, contudo, de uma amizade terna e inviolável...

nem sempre, ou antes, muito raramente escreve períodos tão amplos e uniformemente sonoros como aquê, que reproduz a aparição noturna da duquesa; a sua sintaxe muda, segundo o objeto o arraste consigo: *emporté toujours par la matière, et peu attentif à la manière de la rendre, sinon pour la bien expliquer*, como êle mesmo diz (41, 335). Naquele trecho noturno, a lembrança da tempestuosa aparição arrasta-o com o seu ímpeto, mas não em tal medida que chegue a prejudicar a sua observação crítica, o salientamento do grotesco; êle a embute no ímpeto da frase. Por mais diferentes que sejam os dois textos, a aparição noturna e o retrato da duquesa de Orléans, êles têm muito em comum; antes de mais nada, o comprimido e sobrecarregado, por assim dizer, do conteúdo. A lembrança das pessoas e das aparições oferece-se ao duque escrevente com tal premente violência e com tal plethora de pormenores, que a sua pena parece poder acompanhá-la a duras penas, e evidentemente êle está convencido de que tudo o que lhe vem à memória é indispensável para o conjunto e se deixa também incorporar ao conjunto, sem que tenha que se preocupar antecipadamente com isso. Não se dá o tempo de levar, em primeiro lugar, ao fim a aparição de *Madame*, para depois dizer, em novas frases, primeiro, que ela tinha pouco motivo para prantear, e segundo, que o vestido cerimonioso estava fora de lugar, o que, a bem dizer, são duas coisas bem diferentes; senão que, como as duas coisas lhe vêm à mente ao mesmo tempo da lembrança da irrupção da duquesa, e como êle está demasiado acochado por pensamentos e lembranças, demasiado temeroso de que com a tentativa de ordenar as coisas mais calmamente, deixando algo para depois, algum pormenor possa se perder, deslocado por novas imagens e pensamentos, deve enfiá-las imediatamente; e com isto acontece que da necessidade se faz uma virtude; êle descobre que as duas coisas deixam-se unir, pois ambas as coisas são igualmente impróprias, igualmente instintivas e emocionantes, e porque ambas iluminam até o mais íntimo a índole de *Madame*; e eis que o período já está construído, um pouco assimétrico nas suas correspondências relativas, mas, por isso mesmo, mais contundente: *ne sachant bonnement pourquoi ni l'un ni l'autre*. Desta forma ultra-apressada e impaciente chegam a se constituir os cruzamentos e recruzamentos sintáticos que se encontram em tôda parte em sua obra, e que se convertem quase sempre em sínteses; como o genial *jamais à son aise ni nul avec lui*, que diz do presidente Harlays, ou *sachant tout, parlant tout, l'esprit orné, mais d'écorce*, a respeito do duque de Noailles; ou as construções logicamente absurdas, mas totalmente claras no sentido, como esta: *... pour la faire connaître et en donner l'idée qu'on doit avoir pour s'en former une qui soit véritable* (*Madame des Ursins*), ou *... divers traits de ce portrait, plus fidèle que la gloire qu'il a dérobée et qu'à exemple du roi il a transmise à la postérité* (acêrca do marechal Villars; também a continuação do período é característica para a compressão encurtadora).

A mesma pressa premente existe quando da enumeração das qualidades de *Madame*, no seu retrato. Saint-Simon, muito evidentemente, não se deu o tempo de ordená-las com antecedência; nem tem calma suficiente para evitar repetições de pensamentos, palavras e sons (*courts-cour*); começa duas vezes com *elle était*, e se mais tarde não volta a fazê-lo, isto acontece porque não mais encontra tempo para isso; êle insiste duas vezes mediante *au dernier point*, o que dá, involuntariamente, um efeito retórico; combina dois adjetivos curtos colocados em forma absoluta (*dure, rude*) com uma formação adverbial de nove sílabas, continua com um nôvo adjetivo, motivado extensamente (14 sílabas), e pendura nisso tudo o *sur quiconque*, que cai completamente fora da construção e dá uma impressão exageradamente concisa e abrupta com suas quatro sílabas; a partir da frase seguinte, amontoa simplesmente substantivos; e o mais surpreendente da construção tôda parece-me o final, onde não mais se sabe onde acaba o corporal e começa o moral, e onde êle não se esforça por achar para o mais contundente dos contrastes enumerados, realmente comovedor pela verdade que encerra, nenhuma outra expressão conjuntiva a não ser a tão conhecida de todo leitor de Saint-Simon, inesquecível na sua inexpressividade em meio a tanta expressão, *avec cela*. Que monumento para uma mulher: *la figure et le rustre d'un Suisse, capable avec cela d'une amitié tendre et inviolable!*

Isto nos leva a uma outra peculiaridade, que se encontra nos dois textos, e, em geral, na obra de Saint-Simon: da mesma forma que não se dá ao trabalho de construir as frases harmônicamente, igualmente não se preocupa em harmonizar os conteúdos. Êle não pensa em ordenar o seu material segundo qualquer concepção de ordem ética ou estética, segundo uma idéia preconcebida daquilo que pertence à beleza e daquilo que pertence à fealdade, à virtude ou ao vício, ao corpo ou à alma. Joga tudo o que surge no seu interior para dentro de suas frases, com plena confiança em que tudo se ajeite em unidade e clareza; pois não é que êle tem diante de si, na sua consciência, a imagem unitária do ser que descreve, o quadro completo da cena que narra? Não se importa de engatar *la figure et le rustre d'un Suisse*, onde *rustre* já começa a deslizar do corpóreo para o moral, com *amitié tendre et inviolable*. Outros casos, ainda mais crassos, encontram-se em tôda parte. Acêrca de *Monseigneur*, diz: *L'épaisseur d'une part, la crainte de l'autre formaient en ce prince une retenue qui a peu d'exemples*; a magnífica descrição da duquesa de Borgonha, que êle achava, como quase todos os que a conheceram, encantadora, começa com as palavras: *Régulièrement laide, les joues pendantes, le front trop avancé, un nez qui ne disait rien, de grosses lèvres mordantes* ... Acredita-se, talvez, que quisesse começar com o feio, para terminar com o belo, e talvez êste tenha sido o seu plano por um instante, mas não o cumpre, pois após *des yeux les plus parlants et les plus beaux du monde* ainda segue *peu de dents et toutes*

pourries dont elle parlait et se moquait la première. E depois disso tudo, ainda vem, entre outras coisas: *... peu de gorge mais admirable, le cou long avec un soupçon de goitre qui ne lui seyait point mal ... une taille longue, ronde, menue, aisée, parfaitement coupée, une marche de déesse sur les nuées: elle plaisait au dernier point* (22, 280). E mesmo então a coisa ainda não acabou. De Villars, diz: *C'était un assez grand homme, brun, bien fait, devenu gros en vieillissant, sans en être appesanti, avec une physionomie vive, ouverte, sortante, et véritablement un peu folle.* Quem estaria preparado para este final? A passagem que Proust cita com admiração, e outras semelhantes, que se encontram em grande quantidade, não devem ser julgadas segundo as nossas experiências literárias hodiernas; combinações inesperadas (ainda que, evidentemente, dificilmente dêsse tipo) são apresentadas hoje em dia por qualquer jornalista de talento medíocre e até por muitos redatores de textos publicitários. Devem ser julgadas a partir das concepções morais e estéticas do classicismo e do pós-classicismo francês, onde se tinham formado categorias fixas sobre aquilo que combina ou aquilo que não combina, categorias de *vraisemblance* e de *bienséance*, que não permitiam nem que se observasse o que delas divergia; só então pode-se apreciar o caráter peculiar e incomparável da percepção e da expressão de Saint-Simon.

O mais importante na falta de toda harmonização preconcebida, a partir da qual, porém, se constrói depois a harmonia do *individuum ineffabile* na sua realidade palpitante, é a ininterrupta confusão do corporal e do moral, de sinais externos e internos; o sinal externo tem sempre valor expressivo caracterológico; o ser interno nunca, ou só raramente é descrito sem suas formas fenomenais sensíveis, e frequentemente as duas coisas se fundem numa única palavra ou imagem, como é o caso acima comentado de *(la figure et) le rustre d'un Suisse*. Este entrelaçamento continua a se impor mesmo quando Saint-Simon tencionava mostrar o exterior e o interior como formando um contraste; um tal contraste só pode ser enganador, só pode se basear numa falsa interpretação do exterior. Saint-Simon descreve, por ocasião do concílio de 1700, a surpresa dos clérigos quando o cardeal-arcebispo de Paris, Noailles, desconhecido para a maioria e inesperadamente encarregado de presidir as reuniões, cujo exterior não parecia justificar grandes esperanças, demonstra ter uma cabeça extremamente erudita, capaz e clara: *un air de béatitude que sa physionomie présentait, avec un parler gras, lent, et nasillard, la faisait volontiers prendre pour naïve, et sa simplicité en tout pour bêtise* (observem-se as reduções); *la surprise était grande quand ...* Não contrapõe o exterior contra o interior, mas dá uma interpretação falha do conjunto, já misturada com elementos morais (*air de béatitude, simplicité*); e se dá a interpretação correta, isto acontece de tal forma que os traços mal interpretados por observadores superficiais encaixam excelentemente nela; e também na interpretação correta

mistura-se o espiritual e o corporal, o exterior e o interior: *avec son siège, sa pourpre, sa faveur, sa douceur, ses mœurs, sa piété et son savoir, il gouverna toute l'assemblée sans peine ...*; o encerramento é dado por uma descrição dos seus costumes alimentares.

O entrelaçamento de corpo e espírito, que apreende em cada caso o mais íntimo do conjunto; ligada a isto e de igual forma indissolúvelmente misturada, a situação político-social da pessoa em questão (*son siège, sa pourpre, sa faveur, sa douceur, ses mœurs, sa piété et son savoir, tudo num só nível*); e finalmente, cada um, como um todo, fundido dentro da unidade da atmosfera geral político-histórica da corte francesa, de tal forma que cada um está incessantemente em meio a uma confusão de relacionamentos; tudo isto é dominado por este estilo. Também a relação pessoal do autor com cada uma das personagens aparece cuidadosamente matizada. O caráter de não-invenção, de não-intencional, de coisa tirada do fenômeno imediato, confere a Saint-Simon uma profundidade vital, que mesmo os mais famosos representantes de seres humanos dos grandes séculos, Molière, por exemplo, ou Labruyère, não atingiram. Leia-se um retrato menos conhecido, a de uma cunhada de Saint-Simon, a *duchesse de Lorge*, filha de um ministro que fora poderoso, mas derrubado mais tarde, *ma grande biche* como a chamou numa carta (24, 275-277):

La duchesse de Lorge, troisième fille de Chamillart, mourut à Paris en couche de son second fils, le dernier mai, jour de la Fête-Dieu, dans sa vingt-huitième année. C'était une grande créature, très bien faite, d'un visage agréable, avec de l'esprit, et un naturel si simple, si vrai, si surnageant à tout, qu'il en était ravissant; la meilleure femme du monde et la plus folle de tout plaisir, surtout du gros jeu. Elle n'avait quoi que ce soit des sottises de gloire et d'importances des enfants des ministres; mais, tout le reste, elle le possédait en plein. Gâtée dès sa première jeunesse par une cour prostituée à la faveur de son père, avec une mère incapable d'aucune éducation, elle ne crut jamais que la France ni le Roi put se passer de son père. Elle ne connut aucun devoir, pas même de bienséance. La chute de son père ne put lui en apprendre aucun, ni émousser la passion du jeu et des plaisirs. Elle l'avouait tout le plus ingénument du monde, et ajoutait après qu'elle ne pouvait se contraindre. Jamais personne si peu soigneuse d'elle-même, si dégingandée: coiffure de travers, habits qui traînaient d'un côté, et tout le reste de même, et tout cela avec une grâce qui réparait tout. Sa santé, elle n'en faisait aucun compte, et pour sa dépense, elle ne croyait que terre put jamais lui manquer (os teria sempre o bastante, que não lhe faltaria o solo sob os pés). Elle était délicate, et sa poitrine s'altérait. On le lui disait; elle le sentait; mais, de se retenir sur rien, elle en était incapable. Elle acheva de se pousser à bout de jeu, de courses, de veilles,

en sa dernière grossesse. Toutes les nuits, elle revenait couchée en travers de son carrosse. On lui demandait en cet état quel plaisir elle prenait; elle répondait, d'une voix qui, de faiblesse, avait peine à se faire entendre, qu'elle avait bien du plaisir. Aussi finit-elle bientôt. Elle avait été fort bien avec Madame la Dauphine, et dans la plupart de ses confidences. J'étais fort bien avec elle; mais je lui disais toujours que, pour rien, je n'eusse voulu être son mari. Elle était très douce, et pour qui n'avait que faire à elle, fort aimable. Son père et sa mère en furent fort affligés¹⁰.

Neste retrato de *ma grande biche* há a mais cordial afeição, até se sente algo assim como lágrimas, que lhe surgem com a lembrança. Que escritor dessa época, ou da anterior teria sido capaz de descrever uma tal dama como sendo uma criatura tão jovem e coitada; de introduzir a descrição com as palavras *c'était une grande créature*; de inventar a intensificação *si simple, si vrai, si surnageant à tout*; de engatar à locução trivial *c'était la meilleure femme du monde* o forte acento *et la plus folle de tout plaisir*; de resumir a desordem da sua vestimenta, do seu modo de vida e da sua saúde num quadro tão encantador de desperdício de si mesmo; e, finalmente, de conservar aquela cena na qual, atravessada na sua carruagem, diz com voz moribunda *qu'elle avait bien du plaisir!* E com tudo isto, êste trecho de texto está cheio de clara e calma objetividade, que descreve o substrato social e, em geral, ambiental, de uma planta tão singular. Deve-se esperar até estar bem avançado o século XIX, até, talvez, o século XX, para encontrar na literatura européia um nível tonal semelhante, um síntese de um ser humano tão livre da tradicional harmonização, que avance nas profundezas

10 A duquesa de Lorge, terceira filha de Chamillart, morreu em Paris de parto do seu segundo filho, em maio passado, no dia de *Corpus-Christi*, em seu vigésimo-oitavo ano de vida. Era uma grande criatura, muito bem feita, de rosto agradável, espirituosa e uma natureza tão simples, tão verdadeira, que superava tudo tão facilmente, que por causa disso tornava-se encantadora; a melhor mulher do mundo e a mais louca por todo prazer, sobretudo, pelo grande jôgo. Ela não tinha nada das tolices de glória e das importâncias que se dão os filhos dos ministros; mas, todo o resto, possuía plenamente. Mimada desde a sua primeira juventude por uma côrte prostituída a favor do seu pai, com uma mãe incapaz de qualquer educação, ela nunca acreditou que a França e o Rei pudessem prescindir do seu pai. Não conheceu nenhum dever, nem o da decência. A queda do seu pai não pôde ensinar-lhe nenhum, nem abrandar a sua paixão pelo jôgo e pelos prazeres. Ela confessava tudo da forma mais ingênua possível, e acrescentava depois que não podia dominar-se. Nunca houve pessoa que cuidasse menos de si, nem tão desalinhada: penteado torto, vestidos que arrastavam de um lado, e tudo o restante igual, e tudo isso com uma graça que reparava tudo. Da sua saúde ela não cuidava absolutamente, e nunca acreditou que pudesse lhe faltar o chão sob os pés. Era delicada, e seu peito alterava-se. Diziam-lhe isto; ela o sentia; mas era incapaz de se privar de nada. Ela terminou por se acabar com o jôgo, com as corridas e as noites em claro durante sua última gravidez. Todas as noites, voltava deitada atravessada na sua carruagem. Perguntava-se-lhe qual era o prazer que ela tinha em tal estado; respondia com uma voz que, de tanta debilidade, mal era audível, que sentia bastante prazer. Assim ela logo se acabou.

Dava-se muito bom com Madame la Dauphine, e sabia da maior parte das suas confidências. Dava-me bastante bem com ela; mas dizia-lhe sempre que por nada dêste mundo teria gostado de ser seu marido. Era muito doce, para quem nada tivesse a ver com ela, muito amável. Seu pai e sua mãe ficaram muito aflitos.

da existência, partindo tão imediatamente dos dados casuais do fenômeno.

Queremos apresentar ainda alguns exemplos, que esclareçam algo mais do que os anteriores os aspectos históricos e políticos. No ano de 1714 começou a longa luta contra a bula papal antijansenista *Unigenitus*. Saint-Simon é um adversário da bula, em parte porque detesta qualquer coação de consciência e qualquer violência em questões de fé, em parte também porque a bula contém determinações sobre a excomunhão que lhe parecem politicamente perigosas. O padre jesuíta Tellier, confessor do rei, que deseja impor a aceitação da bula por todos os meios, gostaria de ganhar Saint-Simon para sua causa e lhe pede, finalmente, um encontro confidencial. As circunstâncias fizeram com que êste encontro tivesse lugar num gabinete traseiro (a "*boutique*" de Saint-Simon), sem janelas, iluminado só por velas, enquanto que no salão ao lado são esperadas visitas, que nada devem notar do que acontece no gabinete. A conversação fica agitada; com surpreendente franqueza o velho jesuíta revela o seu plano composto com aleivosia e brutalidade, para obter sua aceitação à força; procura, com toda espécie de sofismas, refutar os escrúpulos de Saint-Simon e, à medida que vai sentindo resistência, encoleriza-se cada vez mais. Saint-Simon já retratou numa passagem anterior (17, 60) o *Père Tellier*; eis algumas frases do retrato:

Sa tête et sa santé étaient de fer, sa conduite en était aussi, son naturel cruel et farouche... il était profondément faux, trompeur, caché sous mille plis et replis, et quand il put se montrer et se faire craindre, exigeant tout, ne donnant rien, se moquant des paroles les plus expressément données lorsqu'il ne lui importait plus de les tenir, et poursuivant avec fureur ceux qui les avaient reçues. C'était un homme terrible... Le prodigieux de cette fureur jamais interrompue d'un seul instant par rien, c'est qu'il ne se proposa jamais rien pour lui-même, qu'il n'avait ni parents ni amis, qu'il était né malfaisant, sans être touché d'aucun plaisir d'obliger, et qu'il était de la lie du peuple et ne s'en cachait pas; violent jusqu'à faire peur aux jésuites les plus sages... Son extérieur ne promettait rien moins, et tint exactement parole; il eût fait peur au coin d'un bois. Sa physiologie était ténébreuse, fausse, terrible; les yeux ardents, méchants, extrêmement de travers; on était frappé en le voyant¹¹.

11 Sua cabeça e sua saúde eram de ferro, sua conduta também o era, a sua natureza, cruel e feroz... era profundamente falso, enganador, escondido sob mil dobras e pregas e, quando pôde se mostrar e se fazer temer, exigindo tudo, não dando nada, zombando das palavras mais expressamente empenhadas, quando não mais lhe interessava mantê-las, e perseguindo com furor aqueles que as tinham recebido. Era um homem terrível... O prodigioso dêste furor jamais interrompido um só instante por nada, é que jamais se propôs qualquer coisa para si mesmo, que não tinha nem parentes, nem amigos, que tinha nascido malvado, sem ser tocado por qualquer prazer em ser amável, e que era das fezes do povo, e não o ocultava; violento a ponto de causar medo aos jesuítas mais prudentes... Seu exterior não prometia nada menos, e cumpria a promessa exatamente; assustaria encontrá-lo no meio de um bosque. Sua fisionomia era tenebrosa, falsa, terrível; os olhos ardentes, maus, extremamente obliquos; espantava vê-los.

Ora os dois estão sentados naquele gabinete, frente a frente (24, 117):

Je ie voyais bec à bec entre deux bougies, n'ayant du tout que la largeur de la table entre deux. J'ai décrit ailleurs son horrible physionomie. Eperdu tout à coup par l'ouïe et par la vue, je fus saisi, tandis qu'il parlait, de ce que c'était qu'un jésuite, qui, par son néant personnel et avoué, ne pouvait rien espérer pour sa famille, ni, par son état et par ses vœux, pour soi-même, pas même une pomme ni un coup de vin plus que les autres; qui par son âge touchait au moment de rendre compte à Dieu, et qui, de propos délibéré et amené avec grand artifice, allait mettre l'Etat et la religion dans la plus terrible combustion, et ouvrir la persécution la plus affreuse pour des questions qui ne lui faisaient rien, et qui ne touchaient que l'honneur de leur école de Molina. Ses profondeurs, les violences qu'il me montra, tout cela me jeta en un tel (sic) extase, que tout à coup je me pris à lui dire en l'interrompant: "Mon Père, quel âge avez-vous?" Son extrême surprise, car je le regardais de tous mes yeux, qui la virent se peindre sur son visage, rappela mes sens¹²...

Saint-Simon consegue borrar o efeito da sua pergunta imprópria e fica sabendo que o *Père* Tellier tem 73 anos de idade. A cena mostra com grande nitidez como Saint-Simon apreende os fenômenos com que se defronta; vê no homem que tem *bec à bec* diante de si, de forma totalmente instintiva, uma unidade de corpo, espírito, situação e história vitais; isto lhe dá uma força de penetração, que, através do homem, se adentra no tema político, e tão profundamente, que por vêzes a parte especificamente atual do objeto, como é o caso aqui, escapa ao seu olhar, desvendando-se por baixo dela compreensões muito mais profundas e universais; quando olha o seu interlocutor *de tous ses yeux*, esquece o motivo presente, a disputa acerca de um determinado artigo da *Constitutio Unigenitus*, e vê, em toda sua vivacidade, a essência do jesuitismo e, até por cima disso, a essência de qualquer comunidade solidária rigidamente organizada. Esta é uma forma de percepção que o seu interlocutor, com toda sua agudez, dificilmente seria capaz de adivinhar; nem o século

12 Eu o via frente a frente entre duas velas, não havendo, ao todo, mais do que a largura da mesa entre os dois. Descrevi anteriormente sua horrível fisionomia. Pasmado simultaneamente pelo ouvido e pela vista, fui abismado enquanto falava, pelo que era um jesuíta que, pela sua insignificância pessoal e confessa, nada podia esperar para a sua família, nem, pelo seu estado e pelos seus votos, para si mesmo, nem mesmo uma maçã ou um copo de vinho a mais do que os outros; que pela sua idade estava perto da hora de prestar contas a Deus e que, deliberadamente e por força de grandes artifícios, ia pôr o Estado e a religião na mais terrível combustão, e abrir a perseguição mais medonha por questões que nada lhe importavam, e que não tocavam nada além da honra da escola de Molina. As suas profundezas, as violências que me mostrou, tudo isso me atirou em um tal êxtase, que de repente comeci a dizer-lhe, interrompendo-o: "Meu pai, que idade tendes?" Sua extrema surpresa, pois eu o olhava fixamente e a vi pintar-se no seu rosto, fêz-me voltar a mim...

XVII, nem o XVIII, conhecem outros exemplos de um tal olhar; era-se, de forma racional, demasiado superficial, e era-se também, até internamente, demasiado discreto, demasiado cheio de timidez ante a pessoa do outro, demasiado deliberadamente distante, de tal forma que se evitava um tal desvendamento. A passagem mostra também, com isto, que Saint-Simon adquire os seus conhecimentos mais profundos não através de uma análise racional de pensamentos e problemas, mas através de um empirismo exercido sobre o fenômeno sensível com o qual se defrontava ao acaso, e aprofundado até o existencial; enquanto isso, para citar um exemplo próximo, o jesuíta das primeiras *Lettres provinciales*, muito evidentemente, está estilizando segundo um conhecimento racional prévio.

Mencionemos ainda um último trecho. Saint-Simon conhecia o duque de Orléans, o futuro regente, desde a infância, e muito bem, e tinha uma alta opinião da sua inteligência e das suas aptidões; mostra como somente a sua posição incômoda e oblíqua diante de seu tio Luís XIV estragou o seu caráter e as suas forças, tornando-o o homem indeciso, pouco digno de confiança, clinicamente indiferente e dissoluto que acabou sendo. Não muito antes da morte do regente, Saint-Simon toma consciência de que este está chegando ao seu fim, e descreve como chegou a ter esta noção. O regente havia conferido ao duque de Humières um cargo importante:

Le duc d'Humières voulut que je le menasse à Versailles remercier M. le duc d'Orléans le matin. Nous le trouvâmes qu'il allait s'habiller, et qu'il était encore dans son caveau (um quarto no andar térreo, que é mencionado frequentemente), dont il avait fait sa garde-robe. Il y était sur sa chaise percée parmi ses valets et deux ou trois de ses premiers officiers. J'en fus effrayé. Je vis un homme la tête basse, d'un rouge pourpre, avec un air hébété, qui ne me vit seulement pas approcher. Ses gens le lui dirent. Il tourna la tête lentement vers moi, sans presque le lever, et me demanda d'une langue épaisse ce qui m'amenait. Je le lui dis. J'étais entré là pour le presser de venir dans le lieu où il s'habillait, pour ne pas faire attendre le duc d'Humières; mais je demeurai si étonné que je restai court. Je pris Simiane, premier gentilhomme de sa chambre, dans une fenêtre, à qui je témoignai ma surprise et ma crainte de l'état où je voyais M. le duc de Orléans. Simiane me répondit qu'il était depuis fort longtemps ainsi les matins, qu'il n'y avait ce jour-là rien d'extraordinaire en lui, et que je n'en étais surpris que parce que je ne le voyais jamais à ces heures-là; qu'il n'y paraîtrait plus tant quand il se serait secoué en s'habillant. Il ne laissa pas d'y paraître encore beaucoup lorsqu'il vint s'habiller. Il reçut le remerciement du duc d'Humières d'un air étonné et pesant; et lui, qui était toujours gracieux et poli envers tout le monde, et qui savait si bien dire à propos et à point, à peine lui répondit-il... Cet état de M. le duc d'Orléans me fit faire

beaucoup de réflexions ... C'était le fruit de ses soupers¹²... (41, 229).

Não se deve ficar surpreso pelo fato do regente estar rodeado de criados e de funcionários da corte enquanto evacua, e que até receba os seus dignitários nessa ocasião. Os príncipes dos séculos XVII e XVIII quase nunca ficavam sòzinhos; quando Louvois irrompe, numa cena dramática, para junto do rei, para impedir que anuncie oficialmente suas bodas com a senhora de Maintenon, encontra-o justamente levantando-se da *chaise percée* e arrumando ainda as suas vestes; da duquesa de Borgonha conta Saint-Simon que costumava manter as conversações mais confidenciais com as suas damas, justamente em tais ocasiões. Mas nenhuma dessas cenas tem a força arrebatadora daquela que transcrevemos acima. Em toda a literatura conhecida e, sobretudo, na mais antiga, provavelmente não há nenhum texto que considere um tal objeto de forma dramática e trágica. Este o faz: o espanto de Saint-Simon ante a imagem da decrepitude e da morte próxima que se lhe oferece, tem gravidade trágica. A imagem é desenvolvida lenta, exata e paulatinamente em duas frases relativamente longas (*Je vis un homme ... e Il tourna la tête ...*), emolduradas por três frases muito curtas (*J'en fus effrayé, ses gens le lui dirent, je le lui dis*), as quais se referem todas elas ao ambiente e que têm, com a sua abrupta agudeza, o efeito de golpes que procuram em vão quebrar a apatia do regente. A imagem em si, Saint-Simon a começa com as palavras "eu vi um homem" — não "eu vi o duque" — com o que são expressas duas coisas primeiro, que no primeiro instante não o reconhece, ou não quer acreditar quem seja a pessoa que tem diante de si; segundo, que o infeliz já quase não mais é *M. le duc d'Orléans* mas "tão somente" um homem. E a lenta exatidão da segunda frase com o laborioso movimento da cabeça e a pesada língua tem um nível estilístico que não se encontrará, certamente, em parte alguma durante

12 O duque de Humières quis que o levasse a Versailles agradecer o duque de Orléans logo da manhã. Encontramo-lo enquanto se vestia, estando ainda na sua adega, da qual tinha feito o seu quarto de vestir. Lá estava sobre a sua cadeira de retrete, entre os seus criados e dois ou três dos seus primeiros oficiais. Fiquei espantado. Vi um homem com a cabeça abaixada, de um vermelho purpúreo, com um ar bastificado, que nem me viu enquanto me aproximava. Seus homens disseram-lho. Girou a cabeça lentamente em minha direção, sem quase levantá-la, e perguntou-me, com a língua espessa, o que me trazia. Disse-lho. Havia entrado lá para apressá-lo a ir ao lugar onde se vestia, para não fazer esperar o duque de Humières; mas fiquei tão espantado que me faltaram as palavras. Levei Simiane, primeiro cavalheiro da sua câmara, para junto de uma janela, a quem testemunhei minha surpresa e meu temor pelo estado em que via o senhor duque de Orléans. Simiane respondeu-me que fazia muito tempo que ele ficava assim pelas manhãs, que não havia, nesse dia, nada de extraordinário nêle, e que eu não estava surpreso senão porque nunca o via a essas horas; que o seu aspecto já não seria o mesmo depois de ter-se agitado ao se vestir. Ele não mudou muito quando veio vestir-se. Recebeu os agradecimentos do duque de Humières com um ar espantado e pesado; e ele, que era sempre gracioso e polido para com todo mundo, e que sabia tão bem dizer coisas apropriadas e engenhosas, mal lhe respondeu... Este estado do senhor duque de Orléans fêz-me fazer muitas reflexões... Era o fruto das suas ceias...

o século XVIII, e mesmo no século XIX, dificilmente antes dos Goncourt e de Zola.

Não se trata, com isto, de forma alguma exclusivamente da representação inclemente do quotidiano, do feio e daquilo que, segundo a estética clássica, seria indigno; este realismo radical é encontrado também em outras partes, mesmo nos séculos XVII e XVIII. Trata-se do emprêgo do mesmo para a representação de seres humanos de forma totalmente séria, problemáticamente aprofundante, que até vai além do meramente moral, para mergulhar nas *profondeurs opaques* do nosso ser. Todo leitor é obrigado a sentir que todo o destino e toda a tragicidade do duque de Orléans estão contidas nesta cena com a *chaise percée*. No seu nível estilístico, Saint-Simon é um precursor das modernas, das mais modernas formas de apreensão e reprodução da vida. Ele apanha os seres humanos em meio ao seu ambiente quotidiano, com a sua origem, as suas múltiplas relações, as suas poses, cada parte do seu corpo, os seus gestos, cada matiz das suas palavras (Lauzun!), as suas esperanças e os seus temores; muito freqüentemente ela chega a exprimir aquilo que hoje chamaríamos a sua massa hereditária e, também aqui, considerando o corporal e o espiritual como um todo; percebe as peculiaridades do ambiente com uma exatidão que nada despreza e que vai diretamente ao alvo; que autor do seu tempo teria sido capaz e estado disposto a salientar algo como as peculiaridades espirituais ou lingüísticas da família Mortemart, que ele menciona repetidamente (ao falar de Mme de Montespan, da sua filha, a duquesa de Orléans, de Mme de Castries, etc.). E tudo isto serve a representação da *condition de l'homme*. Embora o círculo das suas experiências seja limitado, pois que se trata sempre da corte francesa, não deixa de ser verdade que apresenta grande unidade, e é como se a unidade do conjunto fôsse preconcebida; e o cenário é suficientemente grande para fornecer um mundo de seres humanos e a possibilidade de acontecimentos quaisquer, não escolhidos e quotidianos. Dissemos antes que a literatura memorialista dos séculos XVII e XVIII não seguiu, também em outros casos, a regra estética que exigia a separação dos objetos quotidianos e baixos dos elevados e sérios; pelo contrário, ela desvenda e desmascara freqüentemente aquilo que, em outras ocasiões, é representado de forma realçada: os príncipes e as suas cortes. Só que no caso de Saint-Simon a coisa é levada muito mais longe do que no caso de qualquer outro memorialista; tem outra substância e outro nível. No caso dos outros, mesmo no dos escritores talentosos, que se encontram entre eles, justamente o pessoal-quotidiano, o não-escolhido, aquilo que só raramente permite uma visão de conjunto, contribui para que sejam considerados, antes de mais nada, pelo seu caráter documentário e descritivo de uma cultura, gozando das suas eventuais qualidades literárias como de um brinde gracioso. A anedota, a intriga, a apologia, o exclusivamente pessoal preponderam demais; os

acontecimentos políticos apresentados, por assim dizer, minuto a minuto, e escolhidos segundo os limites do campo visual pessoal e dos interesses de cada um, não ocupam a melhor participação humana; ninguém lerá Retz com a prontidão para a participação humana, como o faria com Shakespeare ou Montaigne. Também Saint-Simon foi medido, segundo a minha opinião, demasiado freqüentemente com o mesmo metro aplicável àquelas; êle foi considerado demasiado exclusivamente como documento da história da cultura. Evidentemente, é isso também, e o é de forma mais perfeita do que os outros. Mas êle é mais do que isso, e é algo diferente. Justamente aquilo que limita os outros nos seus efeitos humano-artísticos, o anedótico, o pessoal, o demasiado individual e freqüentemente carente de importância daquilo que relatam, justamente aquilo é o seu forte, justamente porque êle é o único que, a partir do elemento individual qualquer, não escolhido, amiúde pessoal e parcial até o absurdo, penetra inadvertidamente nas profundezas da existência humana.

Que distância do nível médio, gracioso e superficial, que encontramos nos textos da primeira metade do século XVII discutidos no início dêste capítulo! Que contraste com a realidade agradavelmente ajeitada, convidativa para o deleite ou comprovando propagandisticamente uma ideologia iluminista que êles oferecem ao leitor! E, todavia, Saint-Simon cabe muito mais na época durante a qual redigiu a sua obra, do que no século XVII, dentro do qual é repetidamente colocado, porque se trata da côrte de Luís XIV; embora não se trate da côrte de 1660 ou 1670, mas dos últimos decênios! E mesmo êstes últimos decênios, em cuja existência penetrou, eram, no tempo em que êle escrevia, um passado já remoto. A primeira metade do século XVIII não é escassa, em geral, em homens, pensamentos e movimentos isolados, que parecem prenunciar desenvolvimentos muito posteriores e que estão, em sua época, totalmente isolados. Quem diria que Giambattista Vico, que nasceu sete anos antes de Saint-Simon e que escreveu a sua obra principal algo antes do que Saint-Simon a sua, pertence ao século XVII? Assim como Vico era anticartesiano, Saint-Simon era contrário ao grande rei, e assim como aquêle, admirava o seu adversário e estava profundamente impressionado por êle. Mas há ainda outras semelhanças, menos exteriores, entre êstes dois contemporâneos tão diferentes entre si. Ambos recorrem nas suas tendências e na peculiaridade dos seus espíritos a um passado que caiu da moda no seu tempo; ambos escreveram obras que, em contraste com o estilo elegantemente formulado e limitado dos seus contemporâneos, pareciam, à primeira vista, uma farragem disforme; em ambos, a pressão do impulso interno confere à expressão lingüística algo desusado, por vêzes violento, extremamente expressivo, contrário ao leve e amável gôsto da época; e, sobretudo, ambos vêem o homem profundamente engastado nas circunstâncias históricas da sua existência, um dêles

o faz totalmente por instinto, na representação dos indivíduos que conviveram com êle, o outro, de forma especulativa, numa visão do decurso da história universal, ambos, porém, em contraste total com a ideologia racional e anti-histórica do seu tempo. Saint-Simon não possuía ainda uma base teórico-histórica no sentido do historicismo, cujas primeiras manifestações começaram a se fazer sentir justamente então, quando escreveu as suas memórias; o individual da sua representação limita-se ao ser humano isolado; as forças históricas, num sentido suprapessoal e, contudo, individualistas, estão fora do seu campo visual. O que êle entende por história viva (explica-o nas impressionantes *Considérations préliminaires* 1, 5, s.) é sômente a compreensão do psicológico pessoal das pessoas que agem, assim como as relações e contrastes que disso resultam; a finalidade da sua historiografia, segundo a indica, é moralista e didática, num sentido totalmente pré-historicista. Mas a multiplicidade do real, dentro do qual viveu e no qual se inflamou o seu gênio, levou-o para muito além daqueles limites.

17 MILLER: (schnell auf- und abgehend): Einmal für allemal! Der Handel wird ernsthaft. Meine Tochter kommt mit dem Baron ins Geschrei. Mein Haus wird verrufen. Der Praesident bekommt Wind, und kurz und gut, ich biete dem Junker aus.

FRAU: Du hast ihn nicht in dein Haus geschwätzt — hast ihm deine Tochter nicht nachgeworfen.

MILLER: Hab' ihn nicht in mein Haus geschwätzt — hab' ihm 's Maedel nicht nachgeworfen; wer nimmt Notiz davon? — Ich war Herr im Haus. Ich haett' meine Tochter mehr koram nehmen sollen. Ich haett' dem Major besser auftrumpfen sollen — oder haett' gleich alles Seiner Excellenz, dem Herrn Papa stecken sollen. Der junge Baron bringt's mit einem Wischer hinaus, das muss ich wissen, und alles Wetter kommt über den Geiger.

FRAU: (schlürft eine Tasse aus): Possen! Geschwaetz! Was kann über dich kommen? Wer kann dir was anhaben? Du gehst deiner Profession nach und raffst Scholaren zusammenn, wo sie zu kriegien sind.

MILLER: Aber, sag mir doch, was wird bei dem ganzen Commerz auch herauskommen? — Nehmen kann er das Maedel nicht — Vom Nehmen ist gar die Rede nicht, und zu einer — dass Gott erbarm? — Guten Morgen! — Gelt, wenn so ein Musje von sich da und dort, und dort und hier schon herumbeholfen hat, wenn er, der Henkr veiss! was als? geloest hat, schmeckt's meinem

guten Schlucker freilich, einmal auf süß Wasser zu graben. Gib du Acht! Gib du Acht! und wenn du aus jedem Astloch ein Auge strecktest und vor jedem Blutstropfen Schildwache staendest, er wird sie, dir auf der Nase, beschwatzen, dem Maedel eins hinsetzen, und führt sich ab, und das Maedel ist verschimpfiert auf ihr Lebenlang, bleibt sitzen, oder hat's Handwerk verschmeckt, treibt's fort, (die Faust vor die Stirn) Jesus Christus!

FRAU: Gott behüt' uns in Gnaden!

MILLER: Es hat sich zu behüten. Worauf kann so ein Windfuss wohl sonst sein Absehen richten? — Das Maedel ist schoen — schlank — führt seinen netten Fuss. Unterm Dach mag's aussehen, wie's will. Darüber guckt man bei euch Weibsleuten weg, wenn's nur der liebe Gott par terre nicht hat fehlen lassen — Stoebert mein Springinsfeld erst noch dieses Capitel aus — he da! geht ihm ein Licht auf, wie meinem Rodney, wenn er die Witterung eines Franzosen kriegt, und nun müssen alle Segel dran und drauf los, — und ich verdenk's ihm gar nicht. Mensch ist Mensch. Das muss ich wissen.

FRAU: ...¹.

¹ Miller: (indo e vindo rapidamente): De uma vez por tôdas! A coisa está ficando séria! Minha filha começa a discutir com o barão. Minha casa é difamada. O presidente fareja qualquer coisa e no fim das contas, eu despego o fidalgo.

Mulher. Não foi você que o apalavrou para que fôsse à sua casa — não jogou sua filha em seus braços.

Miller: Não o trouxe — não joguei a môça em seus braços; quem toma nota disso? — Eu era senhor em minha casa. Eu deveria ter lido melhor a cartilha à minha filha. Eu deveria ter dito quatro verdades ao major — ou devia ter delatado tudo logo à Sua Excelência, o senhor papai. O jovem barão sai desta com uma descompostura, e a tormenta tôda cai sobre o violinista.

Mulher: (sorve uma taça): Brincadeiras! Palavrório! O que pode vir por cima de você? Quem pode fazer-lhe nada? Você segue a sua profissão e junta alguns onde possam ser achados.

Miller: Mas, diga-me, por favor, no que vai dar o negócio todo? — Casar com a môça êle não pode — nem se fala em casamento, e de uma ... — Deus nos acuda! — Bom dia! — Ora, quando um desses senhores nobres andou para cima e para baixo e se virou ao seu modo, quando decide sabe o diabo o quê, é claro que o meu bom bebedor gosta de encontrar água doce. Tome cuidado! Tome cuidado! E se você puser um olho por trás de cada buraco e ficar de guarda diante de cada gota de sangue, êle vai tirá-la de baixo do seu nariz, vai deixar a môça alguma lembrança, e dá o fora, e a môça está difamada para a sua vida tôda, fica para tia, ou gostou do officio, e o leva avante, (o punho sobre a testa) Jesus Cristo!

Mulher: Deus nos proteja!

Miller: Não lhe falta quem proteger. Que outra intenção pode ter um tal estróina? — A menina é bonita — esbelta — tem bonitos pés. No sótão pode haver o que quer que seja. Quanto a isso, a gente faz vista gorda com vocês, mulheres, se no térreo o bom Deus nada deixou faltar — então o meu traquinas remexe primeiro neste captulo — olhe lá! então uma luz se lhe acende, como ao meu Rodney, quando fareja um francês, e então tôdas as velas têm de ser içadas e vamos! — e eu nem o condeno por isso. Homem é homem. Isso eu devo saber.

Mulher: ...

Este comêço do "drama burguês" de Schiller *Luísa Miller* escrito em 1782-83, desenvolve-se num quarto pequeno-burguês, o quarto do músico; as indicações cênicas salientam isto pela observação: a uma mesa está sentada a senhora Miller, ainda de camisola, e bebe o seu café. A isto corresponde a forma de expressão dos dois interlocutores, especialmente do homem, cuja natureza bonachona e barulhenta nem chega a se satisfazer, nestes momentos de excitação, com expressões saborosas, grosseiras, pequeno-burguesas e populares. Apesar da sua profissão, não é absolutamente um "artista", mas algo assim como um artesão de categoria, e não haveria quebra de estilo, se um ator o fizesse falar em dialeto (suábio). Ele tem coração e sentimentos, mas opiniões totalmente pequeno-burguesas; algumas linhas mais tarde, na continuação da primeira cena, que não mais transcrevemos, o pensamento de que sua filha, que teria ficado ativa pelo amor do barão, "no fim vai acabar deixando escapar um genro íntegro e honesto, que teria entrado tão càlidamente em minha freguesia", o faz ficar ainda mais fora de si. Nesta moldura desenrola-se o drama. Não só a família Miller e o secretário Wurm introduzem uma atmosfera pequeno-burguesa, mas o conflito todo é burguês, e mesmo as duas pessoas de classe, o presidente e o seu filho, não têm nada daquele realçamento heróico, afastado da quotidianidade, da grande tragédia francesa. O filho é nobre, sensível, idealista; o pai, diabólico, dominador, e no fim, também sensível; ambos não são sublimes no sentido clássico-francês. Para isto o próprio espaço — uma pequena capital alemã com um príncipe absoluto — é demasiado estreito.

Schiller não foi o primeiro que considerou tràgicamente êstes cenários e conflitos, ou outros parecidos. O romance sentimental-burguês e o drama burguês (mencionamo-lo no capítulo precedente como *comédie larmoyante*) tinham-se formado na Inglaterra e na França fazia tempo; na Alemanha, onde a mistura estilística cristã-criatural se manteve através do século XVII e também mais tarde não foi totalmente suplantada pela influência clássico-francesa, a evolução burguês-realista adquiriu formas especialmente vigorosas; as influências de Shakespeare e as de Diderot e Rousseau encontraram-se aqui; as circunstâncias locais, estreitas e dilaceradas, forneciam temas arrebatadores; surgiram quadros que eram, simultaneamente, sensíveis, estreitamente burgueses, realistas e revolucionários. A primeira peça alemã do gênero, a obra juvenil de Lessing *Miss Sara Sampson* (1755), surgida sob influência inglêsa e com o seu enredo se desenvolvendo na Inglaterra, não apresenta, contudo, nada de contemporâneo nem político; mas *Minna von Barnhelm*, surgida doze anos mais tarde, cava fundo na mais atual história do seu tempo. Goethe chama esta peça, no sétimo livro da segunda parte de *Dichtung und Wahrheit* (edição do jubileu, 23, 80) "a primeira produção teatral tirada da vida importante, de teor especificamente temporal"; também assinala uma atualidade tô-

da especial da peça, que hoje dificilmente chama a atenção do leitor, mas que então não deve ter contribuído pouco para a espécie que causou: "a hostil tensão em que se encontravam Prússia e Saxônia durante essa guerra" (a dos sete anos), a qual também "com o fim da mesma não foi desfeita", de tal forma que a obra de Lessing deveria "operar no palco" para que a paz entre os ânimos pudesse ser restabelecida. Ora, *Minna von Barnhelm* é, na verdade, uma comédia, não é uma tragédia burguesa; o seu tema já se diferencia desta última pela disposição, pelo cenário, pela independência da personagem principal feminina e pela condição aristocrática das duas personagens principais; não obstante, na bonachona severidade, na simples proibidade dos conceitos de honra e também na expressão lingüística, há algo de burguês, às vêzes até comezinho, de tal forma que se tende fàcilmente a sentir que os protagonistas aristocráticos, como, por vêzes, a aristocracia alemã em geral da época, viviam num ambiente burguês-doméstico. Sem dúvida Goethe diz com tôda razão naquela passagem (pois êle mesmo o tinha sentido de forma imediata, quando a obra apareceu, durante o seu tempo de estudante em Leipzig) que "foi esta a produção que abriu com felicidade os olhos para um mundo mais elevado e importante do que o literário e burguês em que a arte poética tinha se movimentado até então". Mas, de forma alguma, abandona-se o simples e sentimentalmente quase burguês das relações humanas em prol da visão mais elevada, que põe diante dos olhos do leitor ou do ouvinte a história contemporânea; precisamente a ligação imediata das duas esferas constitui o atrativo da peça. De uma forma totalmente diferente, não menos importante, aparece a politização em *Emilia Galotti*; aqui o tema principal da tragédia burguesa — sedução de uma inocente — está pôsto em relação com o fenômeno político do absolutismo de pequeno estado. Porém, o elemento político-contemporâneo tem ainda, em *Emilia Galotti*, um efeito relativamente fraco e não pròpriamente revolucionário; o cenário não é alemão, mas um principado italiano, e, embora seja dito expressamente que a família Galotti não tem nenhum nível social nem aristocrático, não deixa de ser verdade que a sua posição e atitude, especialmente as do pai, Odoardo, não parecem burguesas, mas pronunciadamente militares e aristocráticas.

A ligação pròpriamente dita entre o realismo sensível-burguês e os elementos político-idealistas e de direitos humanos só teve lugar durante a época do *Sturm und Drang*, e as suas pegadas encontram-se em quase todos os escritores dessa geração: em Goethe, em Heinrich Leopold Wagner, em Lenz, Leisewitz, Klingler e alguns outros, mesmo em J. H. Voss. Entre as obras que ainda hoje têm vida, *Luísa Miller* é a que mais importa para o nosso problema, pois procura apreender imediatamente a realidade prática e fundamentar o caso particular sôbre as circunstâncias gerais; o realismo sensível-burguês, áspero ou idílico, que se exprime em outra parte freqüentemente em temas históricos

ou fantásticos ou pessoais e apolíticos, de tal forma que não ocorre uma apreensão imediata e fundamental da realidade do tempo, dirige-se aqui, sem rodeios nem inibições, a partir da própria experiência, para o presente político. O ambiente atual e o interesse político atual, revolucionário, até, diferenciam este drama da *Emília Galotti*, de Lessing, e também dos outros dramas burgueses do tempo, que eu conheço; trata-se, na sua época, de um caso extremo de reprodução fundamental e problemática da realidade com meios literários.

As primeiras palavras levam enérgicamente para o meio da situação prática. O filho do todo-poderoso ministro de um príncipe alemão corteja uma moça de classe pequeno-burguesa; vai freqüentemente à sua casa; ficamos sabendo mais tarde que lhe escreve cartas cheias de sentimento, que está preocupado pela sua instrução e lhe faz presentes. A mãe, uma mulher limitada, está tão encantada com o distinto namorado da sua filha e tão orgulhosa dele, que não reconhece o perigo. O pai o reconhece, teme complicações com o presidente, teme o pior para a fama da sua filha, para a sua felicidade terrena e para a salvação da sua alma; pois "casar com a moça êle não pode". Só pode seduzi-la. E depois, "a moça está estragada p'ra vida tôda, fica p'ra tia ou gostou da coisa...". Sabe como o caso deve acabar, com o seu bom senso comezinho. Nem condena o major. "Homem é homem". Mas ama sua filha, e quer salvá-la. Quer ir ao presidente e delatar tudo, por mais que se trate de uma ação que não está de acôrdo com a sua natureza; a bem dizer, não é homem que se imiscua em aventuras amorosas; mas o perigo é demasiado grande. O passo desesperado não chega a ser dado; a evolução das coisas é demasiado rápida. Êle próprio precisa reconhecer, na cena seguinte, que é demasiado tarde: a sua filha está demasiado emaranhada.

O mundo para o qual olha o observador é estreito até o desespero, tanto espacial quanto moralmente. O estreito quarto de um pequeno-burguês; um ducado de território tão reduzido que, como é dito várias vezes, se pode atravessar a fronteira a cavalo em menos de uma hora; e limitações de classe nos costumes, na sua forma mais antinatural e aleivosa. Nos círculos da côrte tudo é permitido, mas não como nobre liberdade, mas como insolência, corrupção e hipocrisia; entre o povo rege o conceito mais abafante de virtude; uma moça que se entregasse a um homem que, depois, não se poderia casar com ela segundo a ordem social vigente, seria imediatamente considerada uma prostituta e desprezada como tal; a própria ordem social vigente é reconhecida pelos súditos, até pela própria Luísa como "ordem universal e eterna", a submissão surda torna-se sempre um dever cristão, e disso se aproveitam os donos do poder, especialmente o presidente, um lamentável tirano em miniatura, a quem Schiller se esforça, evidentemente, em conferir alguma imponência, alguma grandeza aparente, embora falte para tanto tôda motivação interna; pois os seus crimes e intrigas só ser-

vem aos fins limitadamente pessoais, a saber, obter e conservar o poder, sem que a sua vontade chegue a ter algum efeito objetivo e sem que chegue a ser expresso em parte alguma qualquer sentimento objetivo de vocação pelo mando.

A situação de Miller e de sua família é representada, portanto, de forma trágica, realista e contemporânea; o realismo e a tragédia burguesa, pelo menos à primeira vista, não mais se limitam a escumar a superfície da vida social, com a finalidade de construir um destino pessoal, sentimentalmente trágico, mas revolvem tôda a profundidade sócio-política do seu tempo; parece haver aqui uma primeira tentativa de fazer ressoar, num destino individual, tôda a realidade contemporânea; para entender o fado de Luísa, o ouvinte contemporâneo é obrigado a se representar a estrutura da sociedade em que vive. E, contudo, sente-se que a êste realismo trágico, quando comparado, seja com o realismo medieval-figural, seja com o realismo moderno-prático, lhe falta alguma coisa para atingir a plena realidade. *Luísa Miller* é ainda muito mais uma peça política, até uma peça demagógica, do que legítimamente realista.

Certamente é uma peça política. H. A. Korff escreveu a respeito algumas páginas magníficas (*Geist der Goethezeit*, I, 209-211), que resumirei aqui: embora o tema não tenha uma ligação necessária, mas somente casual com a idéia política de liberdade, êste drama é, contudo, como poucos outros, uma punhalada no coração do absolutismo; luzes cruas iluminam as criminosas maquinações do despotismo principesco; os súditos carecem de todos os direitos, dependem da clemência ou da inclemência arbitrárias do príncipe, dos seus favoritos e amantes; e através do processo todo reconhecem-se com espanto as ataduras e a dependência interna dos dominados, que são própria-mente a explicação psicológica da possibilidade do despotismo principesco.

Isto é indiscutível, e somente é de lamentar que Schiller soubesse muito mais exatamente contra o que lutava, do que a favor do quê; e que a peça dê facilmente a impressão de que tudo estaria em ordem se algumas pessoas dirigentes não fôssem libidinosas e patifes, mas pessoas decentes. Sem dúvida, assim como a peça é, ela deve ter causado um significativo efeito político; mas precisamente as côres fortes e garridas da tendência revolucionária prejudicaram a autenticidade do realismo; não é que eu queira dizer que a realidade da vida nos pequenos principados absolutistas tenha sido melhor do que Schiller a mostra; mas, de qualquer forma, era diferente, e se dava menos melodramaticamente. No tempo em que Schiller escreveu *Luísa Miller* ainda não possuía a medida e a maturidade necessárias para a criação artística. É uma peça tempestuosa, arrebatadora, genial, extremamente eficaz, mas é também, depois de uma observação um pouco mais acurada, uma peça ruim; é um drama-lhão melodramático escrito por um homem genial. A ação está demasiado calculada com base em intrigas e é, amiúde, inverossí-

mil para se tratar de uma peça séria; para mantê-la em funcionamento, as personagens (com exceção de Miller) devem ser pintadas demasiado ingenuamente de preto ou de branco; as manifestações e decisões são, por vezes, inesperadas e insuficientemente motivadas, o diálogo freqüentemente é desmesuradamente patético e sentimental, e quando quer ser espirituoso, agudo ou distinto, torna-se quase sempre rebuscado, dificilmente compreensível e, não poucas vezes, involuntariamente cômico; leia-se, por exemplo, a grande cena entre a *Lady* e Luísa (4, 7), na qual quase todas as palavras são artificiosas. Porém, a imperfeição do cenário social de Schiller no tempo da criação da peça não é ainda o decisivo; a insuficiência do seu realismo está, sobretudo, no gênero do drama burguês em si, tal como se havia formado durante o século XVIII; este gênero estava ligado ao pessoal, doméstico, comovente e sentimental, não podia renunciar a isso, e isso se opunha, pelo tom e pelo nível estilístico, a uma ampliação do cenário social e a uma inclusão dos problemas político-sociais gerais. Contudo, foi justamente ao longo deste caminho que se deu a irrupção do político e do social, no sentido mais amplo do termo, na medida em que o comovente laço amoroso, totalmente privado pela sua essência, não mais encontrava a oposição de parentes, pais ou tutores malvados, ou obstáculos morais privados, mas se defrontava com um inimigo público, a ordem social estamental, que era contra a natureza. Já mostramos em capítulos anteriores que, no grande classicismo francês do século XVII, o amor tinha ascendido ao nível dos mais elevados objetos trágicos, abstraídos da realidade quotidiana; como, mais tarde, nos começos do romance de costumes na Europa ocidental, assim como da *comédie larmoyante*, voltou a entrar em contato com a realidade comum da vida, perdendo, contudo, em dignidade; tornou-se mais nitidamente erótico, comovente e sentimental; nesta forma o amor foi tomado pelos revolucionários do *Sturm und Drang*, que lhe conferiram novamente, seguindo as pegadas de Rousseau, mas sem abandonar no mais mínimo o seu caráter burguês, realista e sentimental, a mais elevada dignidade trágica: o amor tornou-se, para cada ser humano, dentro de todos os ambientes, sublime como o mais natural e imediato; as suas mais simples e puras relações pareceram condições de uma virtude natural, e a sua liberdade diante da mera convenção, objeto do direito natural inalienável.

Assim, o amor tornou-se, em *Luísa Miller*, o ponto de partida do politicamente revolucionário e de um realismo politicamente fundamentado. Mas a base de uma história de amor era demasiado estreita, e o estilo sentimental e comovente demasiado inapropriado para a criação de uma realidade autêntica. O caráter fortuito, pessoal e sentimental do caso específico solicita a atenção em demasia; para dar ao conflito o rigor necessário, o presidente e Wurm têm de ser apresentados como patifes completos, segundo o modelo dos melodramas familiares; se não o fossem e se, além disso, o presidente não fosse obrigado, ca-

sualmente nesse preciso instante, a casar com a amante do príncipe, seria possível uma saída ou, pelo menos, um adiamento. A respeito das circunstâncias gerais da vida no principado ouvimos somente alguns pormenores isolados, desconexos e nem sempre bem compreensíveis; estes são sempre de gênero horripilante, quer se trate da venda de filhos da terra para servir como soldados na América, quer se trate das coisas da corte, tal como são desvendadas na grande discussão entre Ferdinand e a Lady (2, 3); sempre são apresentadas com grande *pathos* terrífico; sempre deixam a impressão de que o príncipe e a corte não têm função alguma, mas simplesmente deapaupearam o povo com a sua prodigalidade e se utilizam dele para os seus viciosos divertimentos. A respeito da problemática interna, do emaranhamento histórico, da função, das causas de decadência moral dos dominadores, das condições práticas do ducado, ouvimos e sentimos pouco menos que nada. Isto não é realidade, é melodrama; muito apropriado para desencadear um forte e sentimental efeito político; mas não é uma prestação de contas artística da realidade da época. Trata-se de uma caricatura, mesmo quando descreve condições e acontecimentos reais, porque, ao desprendê-los das suas raízes, ao roubar-lhes a sua essência interna, sobre-ilumina-os entusiástica e tendenciosamente; e o motivo talvez mais importante para a apreensão da estrutura social, aquele que também H. A. Korff salienta: a submissão interna (3, 4) é mal entendida por Ferdinand, porque a intriga riendada reconhecem a opressão que é exercida sobre eles como direito eterno — este motivo não aparece com suficiente nitidez; a negativa de Luísa, surgida da sua carência de liberdade interna (3, 4) é mal entendida por Ferdinando, porque a intriga exige que ele nutra uma suspeita ciumenta contra ela, a qual é totalmente inverossímil, depois de tudo o que a antecedeu —, de tal forma que o interesse do espectador é imediatamente desviado do motivo da negativa; da mesma forma, Luísa está tão fornida de comovente inocência, tão cheia de sentimentos nobres, que a consciência da sua limitação e pusilanimidade não pode chegar espontaneamente ao espectador, mas somente ao crítico que analise a ela e a Schiller: pois não é que, mesmo naquela cena, ela parece uma heroína que se sacrifica, e mesmo quando cai na ridícula trapaça de Wurm, parece “grande e tremenda”?

Contudo, esta trama é de grande importância no contexto da nossa pesquisa — já pelo fato de que, entre as obras conhecidas do classicismo e do romantismo alemão, acabou sendo a única no seu gênero. Mais tarde, na época de Goethe, não mais se tentou considerar trágicamente um ambiente burguês médio e contemporâneo, com base em sua condição social atual; totalmente sozinho no seu nível estilístico ficou, sobretudo, o músico Miller, uma excelente figura, muito mais unitária e natural do que a da sua filha. O próprio Schiller, e em geral o movimento da literatura alemã, afastaram-se do realismo do presente, que

mistura enérgicamente os estilos e representa concreta e rigorosamente o político e o econômico; a mistura de estilos, entusiasticamente recebida sob os auspícios de Shakespeare, aparece quase exclusivamente em assuntos históricos ou poético-fantásticos; quando trata do presente, aferra-se a âmbitos pequenos e apolíticos, ou se apresenta de forma idílica, ou irônica, exclusivamente dirigida para o pessoal; o realismo enérgico e a problemática temporal considerada trágicamente nunca coincidem. Isto é tanto mais digno de atenção e, se se quiser, tanto mais paradoxal, quanto foi justamente o movimento espiritual alemão da segunda metade do século XVIII o que criou o fundamento estético para o realismo moderno: refiro-me àquilo que recentemente denominou-se historicismo.

O modo de observar a vida do ser humano e da sociedade humana é fundamentalmente o mesmo, quer se trate de assuntos do passado ou do presente; uma modificação do modo de observar a história, necessariamente, se transfere, sem demora, à observação dos assuntos presentes. Quando se reconhece que as épocas e sociedades não devem ser julgadas segundo uma concepção modelar daquilo que é absolutamente digno de esforço, mas que cada uma delas deve ser julgada segundo as suas próprias pressuposições; quando se contam entre estas pressuposições não mais somente as naturais, como clima e solo, mas também as espirituais e históricas; se, desta forma, desperta o senso da eficiência das forças históricas, da incomparabilidade dos fenômenos históricos e da sua constante mobilidade; quando se adquire o conceito da unidade vital das épocas, de tal forma que cada uma delas apareça como uma unidade cuja essência se reflete em tôdas suas formas fenomênicas; quando, finalmente, se impõe a convicção de que o importante do acontecimento não é apreensível mediante conhecimentos abstratos e gerais, e de que o material para tanto não deve ser procurado somente nas partes elevadas da sociedade e nas ações capitais ou públicas, mas também na arte, na economia, na cultura material e espiritual, nas profundezas do dia-a-dia e do povo, porque só lá pode ser apreendido o verdadeiramente peculiar, o que é intimamente móvel, o que tem validade universal, tanto num sentido mais concreto, quanto num sentido mais profundo; então é de esperar que tais noções sejam também aplicadas à atualidade, de tal forma que também ela apareça como sendo incomparavelmente peculiar, movimentada por forças internas e em constante desenvolvimento; quer dizer, como um pedaço de história, cujas profundezas quotidianas e cuja estrutura interna de conjunto se tornam interessantes, tanto no seu surgimento, quanto na sua direção evolutiva. Ora, é conhecido o fato de que os conceitos enumerados logo acima, que se concentram todos numa determinada direção espiritual, que se chama historicismo, desenvolveram-se totalmente na Alemanha, durante a segunda metade do século XVIII; embora já tivesse havido antes e em outros lugares correntes, que prepararam o historicismo e que influencia-

ram a sua formação, não deixa de ser verdade que a sua cristalização ocorreu na Alemanha, na época de Goethe. Não precisamos nos dedicar a esta questão, pois a seu respeito já foi escrita muita coisa, e muita coisa excelente; o livro de Friedrich Meinecke sobre o surgimento do historicismo (München e Berlim, 1936) constitui a mais bela e madura apresentação que conheço. Na Alemanha de então, a revolta contra o gosto francês clássico e racionalista foi levada aos seus extremos; com isso, superou-se aquilo que chamamos separação de estilos, a segregação entre o realismo e a alta tragédia, o que constituiu um pressuposto básico para um realismo tanto histórico quanto contemporâneo de nível trágico. E contudo, pelo menos o segundo, o realismo contemporâneo, não atingiu uma formação plena. Até mesmo o tratamento literário de assuntos históricos, que havia começado nas obras de juventude de Goethe com tão grande veracidade sensível, voltou a cair numa espécie de separação estilística, na posterior evolução de Schiller; a disposição dualista de Schiller, que dividia rigorosamente a idéia da sensação, foi se impondo cada vez mais, e o seu interesse se dirigiu, mais tarde, muito mais para os efeitos do moral sobre o homem e para a sua liberdade, fundada com base no moral, do que para a sua peculiaridade sensível, historicamente engastada.

Mas o que nos preocupa aqui, sobretudo, é o realismo aplicado a temas coetâneos, e tentaremos determinar as causas que impediram a sua plena formação, apesar das pressuposições estéticas tão favoráveis. Elas estão nas mesmas circunstâncias da época, na relação dos maiores escritores e, em geral, das classes dirigentes da Alemanha, com essas circunstâncias; tratar-se-á, sobretudo, de Goethe, em parte devido à sua influência dominadora, em parte também porque nenhum outro escritor levava consigo tanta disposição natural para a apreensão do sensível e do real.

As circunstâncias contemporâneas na Alemanha eram dificilmente apropriadas para um realismo generoso; o quadro social era heterogêneo, a vida do conjunto realizava-se numa confusão de pequenas "paisagens históricas" e de parcelas, que se haviam constituído sob circunstâncias dinástico-políticas. Em cada uma delas, o caráter estreitante e, por vezes, asfixiante, era compensado por um certo conforto devoto e pelo sentimento de se ter um embasamento histórico, tudo o que era mais favorável à especulação, à introspecção, ao auto-encasulamento e à obstinação local, do que a uma apreensão decidida do prático e do real, que abrangesse contextos maiores e espaços mais amplos. Os primórdios do historicismo alemão mostram claramente os traços deixados pelas circunstâncias nas quais se formou. Justus Moeser baseou os seus pensamentos na sua penetração na evolução histórica de uma região muito limitada, a diocese de Osnabrück; Herder, pelo contrário, viu o mais geral e o mais amplo, e também o profundamente peculiar no histórico, mas apresentava-o de forma tão pouco concreta, que dele não se pode

obter imediatamente nenhum apoio para a construção do real. Nêles já se anunciam as direções principais que o historicismo alemão conservou durante longo tempo: tradicionalismo particular e popular por um lado, e um esforço especulativo pela totalidade, pelo outro; ambas estão muito mais interessadas no espírito supratemporal da história e no processo de gestação do existente, do que nos germes atualmente existentes de um futuro concreto; assim ficou sendo em tudo o essencial, até Karl Marx; e o fato de que tudo ficou assim, devia-se em boa parte ao fato de que o concretamente futuro, o qual, irrompendo de fora, anunciava-se, a partir dos últimos decênios do século XVIII, de forma cada vez mais imperiosa, produzia, na maioria dos alemães de destaque, atitudes de espanto e de defesa. A Revolução Francesa, com tôdas as suas irradiações, as reviravoltas que trouxe, os germes de uma nova estrutura social que se desenvolveram a partir dela de forma irresistível, apesar de tôdas as reações, encontrou uma Alemanha passiva, defensiva, alienada. Não eram só os ameaçados podêres do passado os que a enfrentaram inamistosamente, mas também o ainda jovem movimento espiritual alemão; e aqui defrontamo-nos com Goethe.

É conhecida a relação de Goethe com a Revolução, com a época napoleônica e com as guerras de libertação, assim como com as tendências do século XIX, que já estavam se prenunciando; foi o resultado da sua origem antigo-burguesa e estamental, da singular posição social que escolheu como forma de vida, das suas inclinações e instintos mais profundos e, finalmente, da sua formação, que o levava cada vez mais a honrar o que se formava paulatinamente e a abominar o que fermentava de maneira informe e se opunha a qualquer articulação. A sua posição política não nos interessa, aqui, como objeto em si, mas só de forma mediata, na medida em que determinou a sua maneira de tratar literariamente os objetos contemporâneos.

Aquelas dentre suas obras, que se ocupam total ou parcialmente, mediata ou imediatamente com acontecimentos revolucionários, têm tôdas em comum o fato de não se imiscuírem com as forças dinâmicas em funcionamento. Por vezes apresentam, da forma mais concreta, sintomas isolados, também reflexões e conseqüências, que se mostram no destino de exilados, de regiões fronteiriças atingidas, de outros indivíduos, famílias ou grupos; tão logo se trata da coisa em conjunto, Goethe volta-se para o geral e o moralizante, por vezes aborrecido, por vezes com uma sabedoria alegremente pessimista acêrca das coisas do mundo e do estado. "A um espírito ativo, produtivo (assim escreve nos *Anais* de 1793), a um homem de intenções verdadeiramente patrióticas, que fomenta a literatura nacional, não se lhe tomará a mal que o espante a derrubada de tudo o que existe, sem que o mínimo pressentimento lhe diga o que poderá surgir de melhor, ou mesmo de diferente, de tudo isso. Concordar-se-á com êle, quando o agasta o fato de tais influências se estenderem para a Alemanha e de pessoas loucas,

até indignas, tomarem o mando." Era justamente o "agastamento" o que lhe impedia ocupar-se com as transformações sociais de forma tão amorosamente genética com que se ocupou de tantos outros assuntos — uma forma que, como êle mesmo sabia melhor do que qualquer outro, é a única que pode levar a que "os pressentimentos falem". Numa bela página do seu livro sobre o historicismo (II, 579) diz Meinecke o que é que Goethe apreende do histórico: o lento devir e crescer das conformações históricas a partir de forças impulsoras internas, a conformação do individual a partir do típico, e a intervenção de forças incalculáveis do destino neste crescimento. Seria de tal forma, prossegue Meinecke, que sempre perceberia a corrente vital geral da história, mas só escolheria nela os fenômenos que pudesse dominar imediatamente com os seus mais próprios princípios do conhecimento, — porque os amava. Assim viria à luz o princípio seletivo de Goethe frente à história, tal como está contido no pesaroso epílogo da "*Flüchtigen Schilderung florentinischer Zustaende*", (no apêndice à tradução de Benvenuto Cellini). Ali Goethe diz:

Haette Lorenzo (o magnífico) laenger leben und eine fortschreitende stufenhafte Ausbildung des gegründeten Zustandes statthaben koennen, so würde die Geschichte von Florenz eines der schoensten Phaenomene darstellen; allein wir sollen wohl im Lauf der irdischen Dinge die Erfüllung des schoenen Moeglichen nur selten erleben².

Nestas declarações de Meinecke, há algo que não me parece, todavia, totalmente claro: parece-me que Goethe teria também "podido dominar imediatamente com os seus mais próprios princípios do conhecimento" as partes da história que deixou de lado, — se as tivesse amado. A sua aversão impediu-lhe aplicar aquêles princípios do conhecimento, e por isso os fenômenos não se lhe desvendavam. A dinâmica das lutas sociais e o substrato econômico da história florentina, que não considerou, ou insinuou só muito de leve (parafrazeio com estas palavras a obra de Meinecke), as agitações burguesas, que flagelou como sendo "defeitos de um estado mal governado e policiado", tudo isto é muito desagradável para Goethe, e por isso afasta-se delas; ou, quando se vê necessitado a se ocupar de tais coisas, transforma-se de observador do dialético-trágico em moralista clássico; em tais momentos, parece-me, não mais sente "a corrente vital geral da história". O "cumprimento do belo possível" está, na sua opinião, no florescimento das grandes culturas aristocráticas, dentro das quais os indivíduos importantes podem desenvolver-se tranquilamente, e o conceito de ordem que paira no seu espírito é bastante eudemonístico. Precisamente a sua aversão contra tudo o que fôsse violento ou explosivo, que não dei-

² Se Lourenço (o Magnífico) tivesse podido viver mais longamente e se tivesse sido possível uma progressiva e gradual evolução da situação criada, então a história de Florença constituir-se-ia num dos mais belos fenômenos; só que nós raramente devemos experimentar, no decurso das coisas terrenas, a consumação do belo possível.

xasse também de ser um resultado da corrente vital da história, explica que, frente a ela, sempre permaneça no sintomático, pessoal e moralizante; explica que tenha dado tanta importância à história do colar, feita de anedotas e intrigas, que não era senão um sintoma de certas circunstâncias dos círculos mais elevados, e que não manifestou, absolutamente, qualquer coisa de essencial acêrca das fôrças históricas da crise revolucionária; explica que estivesse inclinado, durante longo tempo, a ver na importante figura de Napoleão um "final", que desvendaria "o enigma de forma tão definitiva quanto inesperada" (*Kampagne in Frankreich*, perto do fim); explica, enfim, para citar dentre as suas muitas declarações uma bem marcante, que nos *Wanderjahre*, a propósito de uma polêmica contra "opiniões dominantes" na ciência, que escrevesse a seguinte frase: "Em todo caso, o estado e a igreja poderão encontrar motivos para se declararem dominantes: pois têm a fazer com a massa recalcitrante, e se a ordem deve ser mantida, tanto faz por quais meios o será; mas nas ciências é necessária a mais absoluta liberdade..." (*Wanderjahre*, livro 3º cap. 14º). Tais atitudes e declarações são importantes para nós, aqui, não tanto de forma imediata, na medida em que mostram a ideologia conservadora, aristocrática e anti-revolucionária de Goethe, quanto de forma mediata, pois esclarecem de que forma Goethe foi impedido pela sua ideologia de apreender os processos revolucionários com o seu método genético-realista-sensível, que lhe era habitual em outros casos. Não gostava deles, procurava antes livrar-se deles do que compreendê-los, e encontrava a libertação num moralismo em parte rejeitante, em parte serenamente filosófico; representam para êle o ordinário, que nos sujeita a todos, o vil, que é o poderoso, "o que quer que se diga".

Com isto concorda o fato de os restantes escritos de caráter sério, que descrevem situações sociais do presente, apresentarem os destinos das pessoas sôbre uma base firme, antigo-burguesa e estamental, sem que os movimentos político-econômicos profundos da época se façam sentir muito. O espaço e o tempo estão freqüentemente determinados somente de forma muito geral, de tal maneira que, apesar da grande evidência dos aspectos individuais, parece que nos movimentamos, no que diz respeito ao conjunto político-econômico, num campo incerto, não identificável com segurança.

A obra que, de longe, é a mais realista, é *Wilhelm Meisters Lehrjahre*; Jacobi achou nela, como Goethe relata nos *Anais* (1795), que "o real, além do mais, pertencente a círculos inferiores, não é edificante". Precisamente êste real encantou outros contemporâneos e pósteros; mas não se deve encobrir, com isto, quão estreitamente está limitado o âmbito do real; não se fala em situações concretas de ordem política ou político-econômica; as reviravoltas contemporâneas na divisão social mal aparecem; são mencionadas, é claro, uma vez, a saber, quando um grupo

de pessoas das classes dirigentes toma medidas de precaução contra as agitações revolucionárias: como "atualmente nada seja menos aconselhável" do que "ser proprietário *num só* lugar, confiar o seu dinheiro a *uma só* praça", espalham-se por tôdas as partes do mundo, adquirem propriedades em tôda parte e "asseguram-se mutuamente a existência, para o único caso de uma revolução política privar um ou outro totalmente das suas posses" (livro 8º, cap. 7º). Tais medidas de precaução são dificilmente compreensíveis a partir do próprio livro, pois nas suas outras partes, especialmente nas anteriores, nada se faz sentir de uma inquietação político-social que justifique um plano de segurança, ainda insólito nessa época. O mundo burguês-estamental repousa diante dos olhos do leitor numa calma quase atemporal. Quando se lê, por exemplo, acêrca do pai de Guilherme, o seu avô, o pai de seu amigo Werner, acêrca dos seus hábitos, coleções, negócios e opiniões, tem-se a impressão de estar numa sociedade totalmente calma, que se modifica muito gradualmente, só pela sucessão das gerações. Quão perfeitamente tranqüila e incomovível parece ser a estrutura estamental na carta que o jovem Guilherme escreve ao seu amigo Werner, para justificar a sua intenção de se tornar ator! Diz assim (livro 5º, cap. 3º):

... Ich weiss nicht, wie es in fremden Laendern ist, aber in Deutschland ist nur dem Edelmann eine gewisse allgemeine, wenn ich sagen darf, personelle Ausbildung moeglich. Ein Bürger kann sich Verdienst erwerben und zur hoechsten Not seinen Geist ausbilden; seine Persoenlichkeit aber geht verloren, er mag sich stellen, wie er will ...

Wenn der Edelmann im gemeinen Leben gar keine Grenze kennt, wenn man aus ihm Koenige oder koenigsaehnliche Figuren erschaffen kann, so darf er überall mit einem stillen Bewusstsein vor seinesgleichen treten; er darf überall vorwaerts dringen, anstatt dass dem Bürger nichts besser ansteht als das reine stille Gefühl der Grenzlinie, die ihm gezogen ist. Er darf nicht fragen: Was bist du? sondern nur: Was hast du? welche Einsicht, welche Kenntnis, welche Faehigkeit, wie viel Vermoeegen? Wenn der Edelmann durch die Darstellung seiner Person alles gibt, so gibt der Bürger durch seine Persoenlichkeit nichts und soll nichts geben. Jener darf und soll scheinen; dieser soll nur sein, und was er scheinen will, ist laecherlich oder abgeschmackt. Jener soll tun und wirken, dieser soll leisten und schaffen; er soll einzelne Faehigkeiten ausbilden, um brauchbar zu werden, und es wird schon vorausgesetzt, dass in seinem Wesen keine Harmonie sei, noch sein dürfe, weil er, um sich auf *eine* Weise brauchbar zu machen, alles übrige vernachlaessigen muss.

An diesem Unterschiede ist nicht etwa die Anmassung der Edelleute und die Nachgiebigkeit der Bürger, sondern die Verfassung der Gesellschaft selbst schuld; ob sich daran einmal etwas aendern wird und was sich aendern wird, bekümmert mich wenig; genug, ich habe, wie die Sachen jetzt stehen, an mich

selbst zu denken, und wie ich mich selbst und das, was mir ein unerlaessliches Bedürfnis ist, rette und erreiche.

Ich habe nun einmal gerade zu jener harmonischen Ausbildung meiner Natur, die mir meine Geburt versagt, eine unwiderstehliche Neigung ...³.

Também isto é um importante trecho da grande confissão; também Goethe era filho de uma família burguesa da ordem social estamental; também ele possuía uma inclinação irresistível para aquela formação harmônica da sua natureza; também o seu ideal de formação estava enraizado na concepção estamental-aristocrática da universalidade elevada e não-especializada e da "aparência", embora nas suas mãos evoluísse para uma dedicação universal aos assuntos especiais; também ele procurava, como Wilhelm Meister, um caminho totalmente individual que conduzisse para fora da burguesia, sem se preocupar com o fato de que alguma vez pudesse mudar algo na constituição da sociedade, e o quê; e encontrou, muito mais rápida e seguramente do que Wilhelm Meister, que espera atingir a sua meta como ator, o caminho que estava de acordo com os seus desejos, quando, contrariando o instinto desconfiado do seu pai, seguiu o chamado do duque de Weimar, criando-se ali aquele pôsto singular, universal no espaço mais estreito, que estava feito integralmente à sua medida. Quando, dezessete anos mais tarde, voltava da campanha na França — onde compreendera da forma mais penetrante que "a partir daqui e de hoje inicia-se uma nova época da história universal" —, chega-lhe, em Tréveris, uma carta da sua mãe: o seu tio, que havia sido vereador (por cujo motivo os seus parentes próximos foram excluídos da posição de senador em Frankfurt), falecera; perguntava-se se aceitaria agora a posição de senador, caso fôsse escolhido. Indubitavelmente, deveria recusar; fazia tempo que havia decidido diferentemente acerca da sua vida. É instrutivo ler as considerações que formulou nesta ocasião e os motivos que aduziu

³ Não sei como é em países estrangeiros, mas na Alemanha só ao nobre é possível uma certa formação geral e, se assim posso dizer, pessoal. Um burguês pode obter lucros e, em caso de extrema necessidade, ilustrar o seu espírito; mas a sua personalidade perde-se, faça o que quiser...

Uma vez que o nobre não conhece limite algum na vida comum, uma vez que com ele é possível criar reis ou figuras semelhantes a reis, pode aparecer com a consciência tranqüila em toda parte diante dos seus iguais; pode avançar em toda parte, enquanto que ao burguês não cabe nada melhor do que a sensação pura e simples dos limites que lhe são postos. Não pode perguntar: o que és?, mas somente: o que tens? Que inteligência, que conhecimentos, que capacidades, que fortuna? Enquanto o nobre dá tudo pela representação de sua pessoa, o burguês nada dá através da sua personalidade, e nada deve dar. Aquêlê pode e deve parecer; êste só deve ser, o que ele quer parecer é ridículo ou de mau gosto. Aquêlê deve fazer e agir, êste deve realizar e produzir; deve aperfeiçoar habilidades isoladas, para tornar-se útil, e já se presuppõe que não há harmonia em seu ser, nem deveria havê-la, pois êle, para se fazer útil de uma forma, deve negligenciar todo o resto.

Desta diferença não são culpados, como poderia parecer, a arrogância da nobreza nem a transigência da burguesia, mas a constituição da própria sociedade; se alguma vez algo disto mudará e o quê mudará, importa-me pouco; basta com que eu, do modo como estão as coisas, tenha de pensar em mim, e na maneira como posso salvar e atingir a mim mesmo e aquilo que me é uma necessidade indispensável.

Ora, tenho uma inclinação irresistível precisamente para formação harmônica da minha natureza, que o meu nascimento me recusa.

(*Kampagne in Frankreich*, Tréveris, 29 de outubro). Encerram-se com as seguintes frases:

Denn wie sollt' ich mich in dem ganz eigentümlichen Kreise taetig wirksam erzeigen, wozu man vielleicht mehr als zu jedem andern treulich herangebildet sein muss? Ich hatte mich seit so viel Jahren zu Geschaeften, meinen Faehigkeiten angemessen, gewoehnt, und zwar solchen, die zu staedtischen Bedürfnissen und Zwecken kaum verlangt werden moechten. Ja, ich durfte hinzufügen, dass, wenn eigentlich nur Bürger in den Rat aufgenommen werden sollten, ich nunmehr jenem Zustand so entfremdet sei, um mich voellig als einen Auswaertigen zu betrachten ...⁴.

O pano-de-fundo social nas *Wahlverwandtschaften* é ainda mais imóvel do que no *Wilhelm Meister*. Pelo contrário, nas obras autobiográficas, aparece a mais vivaz movimentação da época; os mais diferentes cenários, acontecimentos e situações da vida pública são apresentadas com verdade sensível. Porém, nas suas mudanças, estão determinadas pelo andamento da vida e da evolução de Goethe, e cada um dêles torna-se objeto de representação, menos de per si do que segundo a sua significação para Goethe. O verdadeiro interesse, que se evidencia no tratamento dinâmico-genético, reside preponderantemente no pessoal e nos movimentos espirituais dos quais Goethe participou, enquanto que as circunstâncias públicas, embora sejam apresentadas frequentemente com vivacidade e plasticidade, são apreendidas como situações dadas e estáticas.

O resultado disso é que Goethe nunca representou a realidade da vida social que foi sua contemporânea de forma dinâmica, nunca como germe de situações futuras ou em estado de gestação. Quando se dedica às tendências do século XIX, isso acontece na forma de observações gerais, que são, quase sempre, valorativas, preponderantemente desconfiadas e rejeitantes. A evolução técnica do maquinismo, a participação crescente das massas na vida pública consciente, eram coisas que o desagradavam; previa um achatamento da vida espiritual; não via nada que pudesse compensar tal perda. Estava também, como se sabe, afastado do patriotismo político, que, sob circunstâncias mais felizes, poderia ter conduzido, precisamente então, para uma uniformização das condições sociais na Alemanha; se isso tivesse acontecido então, talvez também a acomodação da Alemanha à nova realidade em gestação na Europa e no mundo poderia ter sido preparada mais calmamente, conformada com menor sujeição à insegurança e à violência. Goethe lamentava a situação política da Alemanha, mas sem paixão, e considerava-a como dada. Num escrito polêmico (*Literarischer Sansculottismus*,

⁴ Pois como poderia mostrar-me ativo e eficiente nos círculos tão peculiares, para os quais é necessário, mais do que talvez para quaisquer outros, uma preparação dedicada? Faz tantos anos que me acostumei com assuntos na medida das minhas faculdades, e precisamente, com assuntos que dificilmente podem ser apropriados para as necessidades e finalidades civis. Sim, poderia acrescentar que, se, a bem dizer, só burgueses deveriam ser admitidos no conselho, estou agora tão alienado desse estado que devo considerar-me inteiramente como um estrangeiro...

edição do jubileu, 36, 139) declara que obras clássico-nacionais só podem surgir quando o autor "encontre na história da sua nação grandes acontecimentos e os seus sucessos, em unidade feliz e significativa . . ."; na Alemanha êste não seria o caso: "Veja-se a nossa situação (a dos escritores alemães), tal como era e tal como é, observem-se as circunstâncias individuais, nas quais se formam os escritores alemães, e facilmente se encontrará o ponto-de-vista a partir do qual devem ser julgados. Na Alemanha, não há, em parte alguma, um ponto central de formação social da vida, onde pudessem se reunir os escritores, para se formarem, cada um na sua especialidade, segundo *um* gênero, segundo *um* sentido. Nascidos dispersos, educados das formas mais diferentes, abandonados, quase sempre, somente a si próprios e às impressões de circunstâncias totalmente diferentes . . ." Contudo, lamenta-se só um pouco, pois pouco antes dissera: "Mas também não se deve censurar à nação alemã o fato de a sua situação geográfica a unificar tão firmemente, enquanto a sua situação política a despedaça. Não queremos desejar as reviravoltas que poderiam ser preparadas, na Alemanha, por obras clássicas." Na verdade, esta dissertação foi escrita já em 1795; porém, também mais tarde Goethe "não quereria desejar as reviravoltas" que poderiam ter criado, na Alemanha, "um ponto central de formação social da vida".

É completamente maluco desejar que Goethe tivesse sido diferente do que foi; os seus instintos, as suas inclinações, a posição social que se criou, os limites que impôs à sua atividade, fazem parte dêle; de nada disso pode-se prescindir, sem destruir o conjunto. Mas, voltando os olhos para o que aconteceu da-quele tempo para cá, tem-se a tentação de imaginar quais teriam sido os efeitos, sôbre a literatura e sôbre a sociedade alemã, se Goethe, com a sua fôrça sensível, com sua mestria da vida, com a ampla liberdade do seu olhar, tivesse tido uma maior inclinação e dedicado maior vontade criadora à moderna estrutura da vida, que estava então em formação.

A fragmentação e a limitação do realista ficaram sendo as mesmas, também nos seus contemporâneos mais jovens e nas gerações imediatas; até perto do fim do século XIX, as obras mais importantes, que, de alguma forma, tentaram conformar seriamente temas da sociedade contemporânea, permaneceram no âmbito semifantástico ou idílico ou, pelo menos, no estrito âmbito do local; apresentam o quadro do econômico, social e político como sendo estático. Isto vale igualmente para escritores tão diferentes e importantes como Jean Paul, E. T. A. Hoffmann, Jeremias Gotthelf, Adalbert Stifter, Hebbel, Storm — até mesmo com Fontane o realismo social mal penetra em profundidade, e o movimento político na obra de Gottfried Keller é pronunciadamente suíço. Talvez Kleist ou, mais tarde, Büchner, teriam podido trazer uma mudança, mas nenhum dos dois estava fadado a ter uma evolução livre, e morreram demasiado cedo.

Na Mansão de la Mole

18 Julien Sorel, o herói do romance *Le Rouge et le Noir*, de Stendhal (1830), um jovem ambicioso e apaixonado, filho de um pequeno-burguês do Franco Condado, consegue chegar, através de um encadeamento de circunstâncias, do seminário eclesiástico de Besançon, onde estudava teologia, a secretário de um grande senhor, em Paris, o marquês de La Mole, cuja confiança conquista. Matilde, a filha do marquês, é uma môça de dezenove anos, espirituosa, mimada, cheia de fantasia e tão altiva que a sua própria situação e o seu próprio ambiente começam a aborrecê-la. O surgimento da sua paixão pelo "*domestique*" do seu pai é uma obra-prima de Stendhal, muito admirada. Uma das cenas preparatórias, nas quais começa a despertar o seu interêsse por Julien, é a seguinte, do quarto capítulo do segundo livro:

Um matin que l'abbé travaillait avec Julien, dans la bibliothèque du marquis, à l'éternel procès de Frilair:

— Monsieur, dit Julien tout à coup, dîner tous les jours avec madame la marquise, est-ce un de mes devoirs, ou est-ce une bonté que l'on a pour moi?

— C'est un honneur insigne! reprit l'abbé, scandalisé. Jamais M. N. . . l'académicien, qui, depuis quinze ans, fait une cour assidue, n'a pu l'obtenir pour son neveu M. Tanbeau.

— C'est pour moi, monsieur, la partie la plus pénible de mon emploi. Je m'ennuyais moins au séminaire. Je vois bâiller quelquefois jusqu'à mademoiselle de La Mole, qui pourtant doit être accoutumé à l'amabilité des amis de la maison. J'ai peur de m'endormir. De grâce, obtenez-moi la permission d'aller dîner à quarante sous dans quelque auberge obscure.

L'abbé, véritable parvenu, était fort sensible à l'honneur de dîner avec un grand seigneur. Pendant qu'il s'efforçait de

faire comprendre ce sentiment par Julien, un léger bruit leur fit tourner la tête. Julien vit mademoiselle de La Mole qui écoutait. Il rougit. Elle était venue chercher un livre et avait tout entendu; elle prit quelque considération pour Julien. Celui-là n'est pas né à genoux, pensa-t-elle, comme ce vieil abbé. Dieu! qu'il est laid.

A dîner, Julien n'osait pas regarder mademoiselle de La Mole, mais elle eut la bonté de lui adresser la parole. Ce jour-là, on attendait beaucoup de monde, elle l'engagea à rester . . .¹.

Esta cena faz parte, como foi dito, dos sucessos que servem de base e preparam um entrecho amoroso e extremamente trágico. A sua função e o seu valor psicológico não serão discutidos aqui; isto fica fora do nosso objetivo. O que nesta cena nos interessa é o seguinte: seria quase completamente incompreensível sem o conhecimento mais exato e detalhado da situação política, da estratificação social e das condições econômicas de um momento histórico muito definido, a saber, a França pouco antes da revolução de julho, de acordo com o subtítulo do romance (aposto pelo editor): *Chronique de 1830*. Já o enfado à mesa e nos salões desta família da alta aristocracia, acerca do qual Julien se queixa, não é um enfado comum; não provém da casual estupidez pessoal dos seres humanos que ali se encontram; há entre eles também alguns altamente instruídos, espirituosos, até importantes, e o senhor da casa é inteligente e amável; trata-se, com este enfado, muito mais de um fenómeno político e sócio-histórico da época da Restauração. No século XVII ou até no século XVIII, os salões correspondentes eram tudo menos aborrecidos. Mas o ensaio empreendido pelo governo bourbônico, com meios insuficientes, para reimplantar condições definitivamente superadas e condenadas fazia tempo pelos acontecimentos, cria nos círculos oficiais e dirigentes dos seus adeptos uma atmosfera de mera convenção, de falta de liberdade e de afetação, contra a qual o espírito e a boa vontade das pessoas implicadas eram impo-

¹ Uma manhã em que o abade trabalhava com Julião, na biblioteca do marquês, no eterno processo de Frilair,

— Senhor, disse Julião de repente, jantar todos os dias com a senhora marquesa é um dos meus deveres ou é uma bondade que se tem por mim?

— É uma honra insigne! respondeu o abade, escandalizado. Nunca o senhor N..., o acadêmico, que, desde há quinze anos faz uma corte assídua, pôde obter esse favor para o seu sobrinho, o senhor Tanbeau.

— É para mim, senhor, a parte mais penosa do meu emprêgo. Aborreço-me menos no seminário. Vejo bocejar às vezes até a senhorita de La Mole, que, no entanto, deve estar acostumada às amabilidades dos amigos da casa. Tenho medo de adormecer. Por favor, obtenha-me a permissão de ir jantar por quarenta centavos em algum albergue escuro.

O abade, verdadeiro *parvenu*, era muito sensível à honra de jantar com um grande senhor. Enquanto se esforçava em fazer compreender este sentimento a Julião, um ligeiro ruído os fez voltar a cabeça. Julião viu a senhorita de La Mole que escutava. Enrubescou. Ela havia vindo buscar um livro e tinha ouvido tudo; teve então certa consideração por Julião. Esse aí não nasceu de joelhos, pensou, como o velho abade. Deus, como é feio!

Durante o jantar, Julião não ousou olhar para a senhorita de La Mole, mas ela teve a bondade de lhe dirigir a palavra. Esse dia esperavam muita gente, e ela o convidou para que ficasse...

tentes. Nestes salões não se deve falar daquilo que interessa a todo mundo, dos problemas políticos e religiosos e, consequentemente, também não da maioria dos temas literários da época ou do passado imediato; quando muito, podem ser ditas frases oficiais, que são tão mentirosas, que um homem de gosto e de tato prefere evitá-las. Que diferença com a ousadia espiritual dos famosos salões do século XVIII, que, evidentemente, nem sonhavam com os perigos que desencadeavam contra a sua própria existência! Agora conhecem-se os perigos, e a vida é dominada pelo temor de que a catástrofe de 1793 se possa repetir. Devido à consciência que se tem de que não mais se acredita na causa que se representa, e de que ela seria vencida em qualquer discussão pública, prefere-se falar somente do tempo, de música ou dos mexericos da corte; e existe a obrigação de admitir como aliados pessoas *snoobs* e corruptas dos círculos da burguesia enriquecida, as quais, pela desavergonhada baixeza dos seus afãs e pelo medo pela fortuna mal ganha, acabam por deteriorar completamente a atmosfera. Baste isto quanto ao enfado.

Mas também a reação de Julien e, mais absolutamente, a sua presença, assim como a do antigo diretor de seminário, o *Abbé* Pirard, na casa do marquês da La Mole, só são compreensíveis a partir da constelação político-social do instante histórico atual. A natureza apaixonada e fantasiosa de Julien entusiasmou-se, desde a sua primeira juventude, pelas grandes idéias da Revolução e de Rousseau, pelos grandes acontecimentos da época napoleônica. Desde a sua primeira juventude, não sente outra coisa senão repugnância e desprezo pela mesquinha hipocrisia e pela corrupção mentirosa das classes que dominam o país desde a queda de Napoleão. É demasiado fantasioso, demasiado ambicioso e sequioso de domínio, para se satisfazer com uma existência medíocre no seio da burguesia, como o seu amigo Fouquet lho propõe; a partir da observação de que um homem de origem pequeno-burguesa só pode atingir uma posição de domínio através da igreja, quase onipotente, tornou-se de plena consciência uma hipócrita; e o seu grande talento assegurar-lhe-ia uma brilhante carreira eclesiástica, se os seus verdadeiros sentimentos pessoais e políticos, o caráter imediatamente passional da sua natureza, não irrompessem em momentos decisivos. Um tal instante de autodelação existe também aqui, quando confia ao seu antigo mestre e protetor, o *Abbé* Pirard, os seus sentimentos no salão da marquesa, pois a liberdade espiritual que nêles se documenta não é concebível sem uma mistura de altivez espiritual e de sentimento interno de superioridade, o que não fica nada bem num jovem clérigo e protegido da casa. (Neste caso específico, a sua sinceridade não lhe acarreta qualquer dano, pois o *Abbé* Pirard é seu amigo, e sobre a casual espreitadora, a declaração de Julien faz uma impressão totalmente diferente daquela que deveria esperar a temer.) O *Abbé* é designado aqui como *vrai parvenu*, que sabe apreciar altamente a honra de comer junto a um grande senhor e que, portanto,

censura a declaração de Julien; para justificar a censura, Stendhal poderia também ter aduzido o fato de que a submissão isenta de crítica ao mal dêste mundo, ou plena consciência de que se trata do mal, é uma atitude típica dos jansenistas severos; e o *Abbé Pirard* é um jansenista. Sabemos, das partes anteriores do romance que, como diretor do seminário de Besançon, teve de suportar muitas perseguições e arbitrariedades, devido à sua posição de jansenista e à sua devoção severa, inacessível a qualquer intriga, pois o clero da sua província estava sob a influência dos jesuítas. Por ocasião de um processo que o seu poderoso rival, o vigário-geral do bispo, *Abbé de Frilair*, movia contra o marquês da La Mole, êste último teve a oportunidade de ganhar para si, como seu homem de confiança, o *Abbé Pirard*, tendo assim podido apreciar a sua inteligência e retidão. De tal forma, finalmente, para livrá-lo da sua insustentável situação em Besançon, o marquês conseguiu para o padre uma paróquia em Paris e, pouco mais tarde, acolheu em sua casa também o discípulo preferido do *Abbé*, Julien Sorel, como secretário privado.

Os caracteres, as atitudes e as relações das personagens atuantes estão, portanto, estreitamente ligados às circunstâncias da história da época. As suas condições políticas e sociais da história contemporânea estão enredadas na ação de uma forma tão exata e real, como nunca antes fôra o caso em nenhum romance, aliás em nenhuma obra literária em geral, a não ser naquelas que se apresentavam como escritos político-satíricos pròpriamente ditos. O fato de embutir de forma tão fundamental e conseqüente a existência trágicamente concebida de um ser humano de tão baixa extração social, como aqui a de Julien Sorel, na mais concreta história da época, e de desenvolvê-la a partir dela, constitui um fenômeno totalmente nôvo e extremamente importante. Com a mesma precisão com que acontece com a mansão de La Mole, também os outros círculos vitais, nos quais Julien Sorel se movimenta — a família do seu pai, a casa do burgomestre M. de Rênal em Verrières, o seminário de Besançon —, estão determinados sociologicamente segundo o momento histórico; e nenhuma personagem secundária, como, por exemplo, o velho Chélan ou o diretor do *dépôt de mendicité*, Valenod, seria concebível, da forma como são apresentados aqui, fora da situação histórica específica de época da Restauração. A mesma fundamentação na história contemporânea encontra-se também nos restantes romances da Stendhal: ainda imperfeita e limitada a um quadro demasiado estreito, em *Armançe*, mas completamente desenvolvida nas obras posteriores, tanto na *Chartreuse de Parme*, que, evidentemente, apresenta um cenário ainda pouco atingido pela evolução moderna, de tal forma que o livro às vêzes produz o efeito de um romance histórico, quanto em *Lucien Leuwen*, um romance da época de Luís-Filipe, que Stendhal deixou inacabado. Na forma em que êste último se nos apresenta, o elemento contemporâneo-político prepondera até demais, não está fundido sempre com necessidade

no andamento da ação e é apresentado, em relação ao tema principal, demasiado minuciosamente. Talvez na reelaboração definitiva Stendhal tivesse atingido uma articulação orgânica do conjunto. Finalmente, também os escritos autobiográficos, apesar do "egotismo" caprichoso e saltitante da sua posição estilística, estão ligados ao político, sociológico e econômico da época muito mais estreita, essencial, consciente e concretamente do que, por exemplo, os escritos correspondentes de Rousseau ou de Goethe. Sente-se que a história grande e real atacou Stendhal de forma muito diferente do que Rousseau ou Goethe. Rousseau já não a viveu e Goethe soube tirar o corpo fora dela; e até, se fôr permitida esta expressão, o corpo do seu espírito.

Com isto já fica dito, ao mesmo tempo, quais foram as circunstâncias que fizeram despertar, neste instante e num homem desta época, o realismo moderno, trágico e historicamente fundamentado: era o primeiro dos grandes movimentos dos tempos modernos, do qual participavam conscientemente as grandes massas humanas, a Revolução Francesa, com tôdas as agitações que se espalharam pela Europa tôda e que foram suas conseqüências. Diferencia-se do movimento da Reforma, não menos violento e que não agitou menos as massas, pelo *tempo* muitíssimo mais rápido da sua difusão, do seu efeito sôbre as massas e das mudanças práticas da vida num espaço relativamente amplo; pois os progressos técnicos alcançados simultaneamente no campo dos transportes e da transmissão de informações, assim como a difusão do ensino elementar, resultante das tendências da própria Revolução, possibilitaram uma mobilização dos povos relativamente muito mais rápida e mais uniforme no seu sentido. Todos foram atingidos muito mais rápida, mais consciente e mais uniformemente pelos mesmos pensamentos e acontecimentos. Começava, para a Europa, aquêlê processo de concentração temporal, tanto dos acontecimentos históricos em si, como do seu tornar-se conscientes para todos; um processo que, de lá para cá, fêz enormes progressos e que permite profetizar uma uniformização da vida dos homens sôbre tôda a Terra, a qual, em certo sentido, já foi atingida. Uma tal evolução estremece ou enfraquece tôdas as ordens e classificações da vida que vigiam até então; o *tempo* das modificações exige um esforço constante e extremamente dificultoso em prol de uma adaptação interna, assim como provoca violentas crises de adaptação. Quem pretender dar a si próprio razão da sua vida real, da sua posição dentro da sociedade humana, é obrigado a fazê-lo sôbre uma base prática muito mais ampla e dentro de um contexto temporal muito maior do que outrora, para manter a consciência constante de que o chão social sôbre o qual se vive não está em repouso em nenhum instante, mas é modificado incessantemente pelos mais múltiplos estremecimentos.

Poder-se-ia perguntar como se deu o fato de a moderna consciência da realidade ter se conformado literariamente pela primeira vez na obra de Henri Beyle, de Grenoble. Beyle-Stendhal foi um homem espirituoso, vivaz, interiormente independente e corajoso, mas não pròpriamente uma grande figura. Os seus pensamentos são amiúde enérgicos e geniais, mas são também saltitantes e arbitrariamente apresentados e, apesar de tóda a sua ostentação da audácia, não tem segurança nem coesão internas. Todo o seu ser tem algo de fragmentário. A mudança entre a abertura realista no conjunto e o néscio ocultamento no pormenor, entre o frio domínio de si mesmo, a ardentemente gozadora entrega ao sensível e a insegura e, por vêzes, sentimental vaidade, não é sempre fácil de suportar. A sua formulação lingüística é muito impressionante e inconfundivelmente original, mas tem o fôlego curto, é desigual nos seus êxitos, e só raramente apreende e retém o seu objeto de forma total. Mas precisamente assim, do jeito que era, entregou-se ao momento; as circunstâncias pegaram-no, jogaram-no de cá para lá, confiaram-lhe um destino inesperado e peculiar; formaram-no de tal modo que se viu obrigado a se entender com a realidade de uma forma que ninguém antes conhecera.

Quando eclodiu a Revolução, Stendhal era um menino de seis anos de idade; quando abandonou a sua cidade natal, Grenoble, e a sua família, antigo-burguesa e reacionária, sombriamente amuada com as novas circunstâncias e, então, ainda muito abastada, para se dirigir a Paris, tinha dezesseis anos de idade. Lá chegou imediatamente após o golpe de Estado de Napoleão; um seu parente, Pierre Daru, era um influente colaborador do primeiro cônsul: Stendhal fêz, depois de algumas vacilações e interrupções, uma carreira brilhante na administração napoleônica. Viu a Europa durante as campanhas de Napoleão; tornou-se homem, isto é, um homem do mundo, muito elegante; tornou-se, também como parece, um funcionário administrativo muito apto e um organizador de confiança, cujo sangue frio não lhe deixava perder a calma nem nos momentos de perigo. Quando a queda de Napoleão o fêz cair do cavalo estava no trigésimo segundo ano de sua vida. A primeira parte da sua carreira ativa, bem sucedida e brilhante, tinha passado. Dêsse momento em diante não tem mais qualquer profissão, nem qualquer lugar ao qual pertencer. Pode ir para onde quiser, enquanto tiver dinheiro suficiente, e enquanto as desconfiadas autoridades da época pós-napoleônica nada tenham a objetar contra a sua permanência. Mas as suas condições econômicas pioram gradativamente; em 1821 é expulso pela polícia de Metternich da cidade de Milão, onde se havia instalado num primeiro momento; vai a Paris e vive lá durante nove anos, sem profissão, sozinho, com meios muito parcos. Depois da revolução de julho, os seus amigos lhe conseguem um pôsto no serviço diplomático. Como os austríacos lhe negaram o *exequatur* para

Trieste, deve ir como cônsul a Civitavecchia, uma cidadezinha portuária; esta é uma residência triste, e, por vêzes, rabujavam-no quando estendia demais suas visitas a Roma; contudo pode passar alguns anos de férias em Paris, enquanto um dos seus protetores é ministro das relações exteriores. Finalmente adoce seriamente em Civitavecchia; concedem-lhe novamente férias em Paris, onde morre em 1842, acometido por um ataque de apoplexia, no meio da rua, com menos de sessenta anos de idade. Esta é a segunda parte de sua vida; neste tempo adquire a fama de um homem espirituoso, excêntrico, política e moralmente indigno de confiança; durante êste tempo começa a escrever. Primeiro escreve sôbre música, sôbre a Itália e a arte italiana, sôbre o amor; só em Paris, aos quarenta-e-três anos, em meio ao florescimento do movimento romântico (no qual interveio a seu modo), Stendhal publica o seu primeiro romance.

Êste esbôço da sua vida quer mostrar que só se deu razão de si mesmo e só se dedicou ao ofício de escrever de forma realista, quando procurava, "náufrago num barquinho", um pôrto seguro e quando descobriu, com isto, que para o seu barquinho não havia pôrto apropriado nem seguro; quando embora não estivesse, de modo algum, cansado ou desacorçoado, não deixava de ser um quarentão, cuja primeira e brilhante carreira estava muito longe no tempo, um homem sozinho e relativamente pobre, chegou a sentir com todo rigor que não havia lugar algum que pudesse ocupar. Só então o mundo social que o circundava tornou-se para êle um problema; o sentimento de ser diferente dos demais, que até então carregara leve e orgulhosamente, tornou-se-lhe só então objeto de urgente prestação de contas e, finalmente, de criação artística. A literatura realista de Stendhal brotou do seu mal-estar no mundo pós-napoleônico, assim como da consciência de não pertencer ao mesmo e de não ter nêle um lugar certo. O mal-estar no mundo dado e a incapacidade de se incorporar a êle são, evidentemente, elementos rousseauiano-românticos, e é provável que Stendhal já possuísse algo disso na sua juventude; há algo semelhante na sua natureza, e a história da sua juventude só pode ter fortalecido tais inclinações que, por assim dizer, correspondiam à moda da sua geração. Por outro lado, escreveu suas memórias de juventude, a *Vie de Henri Brulard*, só nos anos trinta, e deve-se contar com que, vistos da perspectiva da sua evolução posterior, da perspectiva de 1832, tenha acentuado tais motivos de isolamento individualista. O certo é que os motivos e as manifestações do seu isolamento e da sua posição problemática perante a sociedade são totalmente diferentes dos fenômenos correspondentes em Rousseau ou nos seus seguidores do primeiro Romantismo.

Stendhal tinha, em contraste com Rousseau, inclinação e, certamente, também capacidade para o agir prático; esforçava-se por conseguir o gôzo sensível da vida dada; não se subtrai, de

entrada, à realidade prática, assim como também não a censurou como um todo, logo de início, senão que tentou, pela primeira vez com êxito, dominá-la. O êxito e o prestígio materiais eram apetecíveis para êle; admira a energia e o domínio da vida, e mesmo os seus amados sonhos (*le silence du bonheur*) são mais sensíveis, mais plásticos, mais fortemente dependentes da sociedade humana e das obras humanas (Cimarosa, Mozart, Shakespeare, a arte italiana) do que as do *promeneur solitaire*. Sòmente quando o êxito e o gôzo começaram a escapar-se-lhe, sòmente quando as circunstâncias práticas ameaçaram tirar-lhe o chão de sua vida, a sociedade do seu tempo tornou-se, para êle, problema e assunto. Rousseau não estava à vontade no mundo social que encontrava e que não se modificou grandemente durante a sua vida: ascendeu dentro dêle, sem se tornar mais feliz por causa disso e sem melhorar as suas relações com o mesmo, que parecia permanecer inamovível. Stendhal viveu enquanto um terremoto atrás do outro sacudiu o chão social. Um dêstes tremores desligou-o do andamento quotidiano da sua vida, que estava pré-determinado para homens da sua classe; jogou-o, como a muitos dos seus semelhantes, em meio a antes inconcebíveis aventuras, vivências, responsabilidades, autoprovações, experiências de liberdade e de domínio. Outro estremecimento jogou-o de volta para um quotidiano, que lhe pareceu mais enfadonho, tolo e carente de atrativos do que o primeiro; o mais interessante nêle era que também não prometia ser durável; novos tremores estavam no ar e eclodiam cá e lá, ainda que não tão violentamente como os primeiros. O interêsse de Stendhal dirigia-se, pelo fato de ter brotado das experiências da sua existência própria, não para a estrutura de uma sociedade possível, mas para as modificações da sociedade realmente existente. Nêle a perspectiva dos tempos é sempre presente, a imagem das formas e modas de vida que se modificam incessantemente domina os seus pensamentos; tanto mais que são uma esperança para êle; em 1880 ou 1930 encontrarei leitores que me entendam! Quero apresentar alguns exemplos. Quando fala do "esprit" de La Bruyère (no 30º capítulo de *Henri Brulard*), evidencia-se-lhe que esta espécie de formação espiritual perdeu validade a partir de 1789: *L'esprit, si délicieux pour qui le sent, ne dure pas. Comme une pêche passe en quelques jours, l'esprit passe en deux cent ans, et bien plus vite, s'il y a révolution dans les rapports que les classes d'une société ont entre elles.* Os *Souvenirs d'égotisme* contêm uma multidão de tais observações de perspectiva temporal, às vêzes realmente proféticas. Prevê (cap. VII, perto do fim) que, "no tempo em que êste palavreado fôr lido", ter-se-á convertido em lugar-comum responsabilizar as classes dominantes pelos crimes dos ladrões e dos assassinos; teme, no começo do nono capítulo, que tôdas as suas audaciosas declarações, que só ousa fazer com temor, serão trivialidades dez anos após a sua morte, se o céu lhe conceder uma vida de duração relativamente decente, de

oitenta ou noventa anos; no capítulo seguinte fala de um seu amigo, que despende uma soma extraordinariamente elevada, quinhentos francos, pelos favores de uma *honnête femme du peuple*, e acrescenta, à guisa de explicação: *cinq cent francs en 1832, c'est comme mille en 1872* — isto é, 40 anos após o momento em que escreve e 30 anos após sua morte. E poucas páginas mais adiante encontra-se uma outra frase, muito interessante também neste sentido, mas quase incompreensível devido à sua rápida estrutura: diz nela que seria injusto que falasse mal de uma mulher muito jovem ainda, pois possivelmente o seu palavreado seria publicado dez anos após a sua morte, e continua: *Si je mets vingt, toutes les nuances de la vie seront changées, le lecteur ne verra plus que les masses. Et où diable sont les masses dans ces jeux de ma plume? C'est une chose à examiner.* Para contribuir à interpretação desta passagem, quero observar que *masses*, se entendo corretamente, seria traduzível aproximadamente como "grandes linhas". Teme, portanto, que vinte anos após a sua morte a vida terá mudado tão profundamente, que tôdas as nuances tornar-se-iam incompreensíveis de tal forma que o leitor só poderia ver as grandes linhas de sua representação. "Mas onde, diabo, estão as 'grandes linhas' nestes jogos da minha pena?"

Poderíamos citar aqui muitas outras passagens semelhantes, mas não é necessário; pois o elemento perspectivo temporal apresenta-se em tôda parte na própria representação. Stendhal sempre trata, nos seus escritos realistas, da realidade com que se defronta: *je prends au hasard ce qui se trouve sur ma route*, é assim que diz não longe da passagem que acabamos de transcrever: não escolheria o homem neste seu afã de conhecê-lo. Êste método, que Montaigne já conhecia, é o melhor para excluir a arbitrariedade da construção própria e para se entregar à realidade dada. Mas a realidade com que se defrontava estava construída de tal forma, que não podia ser representada sem uma referência constante às violentas mudanças do passado imediato e sem um tatear pré-sensível das mudanças futuras. Tôdas as figuras humanas e todos os acontecimentos humanos apresentam-se, na sua obra, sôbre uma base política e socialmente movimentada. Para figurar-nos o que isto significa, comparemo-lo com os mais conhecidos escritores realistas do século XVIII pré-revolucionário: com Lésage ou com o *Abbé Prevost*, com o excelente Henry Fielding ou com Goldsmith; considere-se quão mais exata e profundamente dedica-se às condições reais da sua época do que Voltaire, Rousseau e a obra realista da juventude de Schiller, e como é mais larga a base sôbre a qual se apóia do que a de Saint-Simon, que tinha lido muito, embora numa edição muito incompleta, que era a que existia então. Na medida em que o realismo moderno sério não pode representar o homem engastado numa realidade político-sócio-econômica de conjunto, concreta, em constante evo-

lução — assim como agora ocorre em qualquer romance ou filme —, Stendhal é o seu fundador.

Contudo, a ideologia, segundo a qual Stendhal apreende o acontecer e procura reproduzir as suas engrenagens, apresenta ainda pouca influência do historicismo; êste último penetrou, durante o seu tempo, na França, mas o afetou pouco; precisamente por isto, embora tenhamos falado, nas últimas páginas, de perspectivismo histórico e da constante consciência das mudanças e estremecimentos, não falamos de uma compreensão das evoluções. Não é totalmente fácil descrever a sua posição interna perante os fenômenos sociais. É sua intenção captar cada uma das suas nuances; êle constrói com a maior exatidão a estrutura individual de cada ambiente, não possui qualquer sistema racionalista preconcebido acêrca dos fatores gerais que determinam a vida social, nem uma imagem modelar de como deveria ser a sociedade ideal; mas, em seus pormenores, a sua representação dos acontecimentos dirige-se, em tudo de acôrdo com o sentido da psicologia clássica-moral, para uma "*analyse du coeur humain*", e não para uma pesquisa ou para um pressentimento de forças históricas; encontram-se nêle motivos racionalistas, empíricos, sensualistas, mas dificilmente, motivos romântico-históricos. Mathilde de La Mole e a sua família estão orgulhosas da sua origem, ela própria rende um culto fantástico a um dos seus antepassados, que foi executado no século XVI por causa de uma conjuração. Stendhal apresenta isto como elemento sociológica e psicológicamente importante da sua representação, mas está muito longe de ter uma compreensão genética da essência e da função da aristocracia, no sentido dos românticos. Absolutismo, religião e Igreja, privilégios de classe, tudo isto observa de modo não muito diferente de um iluminista médio, isto é, como uma rêde de superstições, embustes e intrigas; em geral, a intriga astuciosamente urdida (junto com a paixão) desempenha um papel decisivo na sua estruturação da ação, enquanto que as forças históricas que lhe servem de base mal aparecem. Evidentemente, tudo isto pode ser explicado a partir de sua ideologia política, que era democrático-republicana; só isto já teria sido suficiente para torná-lo imune contra o historicismo romântico; e além do mais, desgostava-o extremamente a ênfase de escritores como Chateaubriand (e também de Rousseau, a quem amara em sua juventude, afastou-se mais e mais). Por outro lado, Stendhal também trata das classes da sociedade que, segundo os seus ideais, deveriam estar-lhe próximas, de forma extremamente crítica e sem qualquer traço dos valores sentimentais que o Romantismo ligava à palavra "povo". A burguesia ativa na pratica, que ganha decentemente o seu dinheiro, causa-lhe um enfado insuperável; tem horror da *vertu républicaine* dos Estados Unidos e, não obstante tôda a sua objetividade, lamenta a ruína da cultura social do *ancien régime*. *Ma foi, l'esprit manque* (assim diz o capítulo XXX de *Henri Brulard*), *chacun réserve toutes ses*

forces pour un métier que lui donne un rang dans le monde. Não mais é o nascimento, e também não mais o espírito ou a autoformação como *honnête homme*, o que é decisivo: é a destreza no ofício. Êste não é um mundo no qual Stendhal-Dominique possa viver e respirar. Contudo, também pode, assim como os seus heróis, trabalhar e ser ativo, em caso de necessidade. Mas como é possível levar a sério por muito tempo algo assim como um trabalho profissional objetivo? Amor, música, paixão, intriga, heroísmo: estas são coisas por cuja causa vale a pena viver... Stendhal é um aristocrático filho da grande burguesia do *ancien régime*; não quer nem pode tornar-se um *bourgeois* do século XIX. Êle próprio o diz repetidamente: as minhas opiniões já foram republicanas desde a minha juventude, mas a minha família legou-me instintos aristocráticos (*Brulard*, XIV); depois da Revolução, o público teatral embruteceu (*Brulard*, XXII); eu mesmo fui liberal (no ano 1821), mas achava os liberais *outrageusement niais* (*Souvenirs d'égotisme*, VI); a conversação com um *gros marchand de province* deixa-me embotado e infeliz para o dia todo (*Egotisme* VII e *passim*): tais manifestações e outras semelhantes, que, por vêzes, se referem também à sua constituição física (*La nature m'a donné les nerfs délicats et la peau sensible d'une femme*, *Brulard*, XXXII) encontram-se em grande quantidade. As vêzes tem acessos pronunciadamente socialistas: no ano de 1811 só teria podido encontrar-se energia na classe *qui est en lutte avec les vrais besoins* (*Brulard*, II), e isto era válido não somente para 1811. Mas acha insuportáveis o cheiro e o barulho da massa e, nas suas obras, por mais desconsideradamente realistas que sejam no respeito a todo o resto, não há povo, nem no sentido romântico-"nacional", nem no sentido socialista: só pequenos burgueses e, volta e meia, figuras decorativas, como soldados, criados e garçonetes. Êle trata, de preferência, de peculiaridades paisagísticas e nacionais, por exemplo, das diferenças entre Paris e a província, ou entre franceses e italianos, ou do caráter dos ingleses, amiúde com perspicácia, mas sempre a partir da própria experiência, às vêzes de forma um tanto brusca e parcial. Mas, embora se trate de pormenores observados, não de exemplos para formas estruturais universais, como seria o caso de Montesquieu, não deixa de ser verdade que mal estão interpretados de forma genético-histórica, mas servem a uma psicologia "nacional" moralístico-anedótica. Poder-se-ia falar de moralismo local. Para entender de forma mais concreta o que queremos dizer, leiam-se, por exemplo, as manifestações de 1º e 4 de janeiro de 1817, em *Rome, Naples et Florence*. Finalmente, vê o homem individual muito menos como produto da sua situação histórica e como coadjuvante da mesma, do que como um átomo dentro dela. O homem parece ter sido jogado quase fortuitamente no ambiente em que vive; é um obstáculo com o qual se pode dar melhor ou pior; não é pròpriamente um solo nutriz, com o qual está unido orgânicamente. Além

disso, a concepção stendhaliana do homem é, no seu conjunto, preponderantemente materialista e sensualista, e disto encontra-se um comprovante excelente em *Henri Brulard* (XXVI): *l'appelle caractère d'un homme sa manière habituelle d'aller à la chasse du bonheur, em termes plus clairs, mais moins qualificatifs*, l'ensemble de ses habitudes morales. Mas a felicidade, mesmo quando, no caso dos seres humanos mais altamente organizados, só pode ser encontrada no espírito, na arte, na paixão ou na fama, conserva em Stendhal sempre uma tonalidade mais sensual e terrena do que nos românticos. A sua aversão pela eficiência da burguesia provinciana, contra o tipo de *bourgeois* que estava a se formar, também poderia ser romântica, mas um romântico dificilmente encerraria uma descrição da sua aversão pelas atividades lucrativas com as seguintes palavras: *J'ai eu le rare plaisir de faire toute ma vie à peu près ce qui me plaisait* (Brulard, XXXII). A sua concepção do espírito e da liberdade é ainda, totalmente, a do século XVIII pré-revolucionário, embora só possa torná-la real na sua própria pessoa mediante esforço e um tanto convulsivamente. Ele deve pagar a liberdade com pobreza e com solidão interior e até também com solidão exterior, e o *esprit* torna-se facilmente paradoxal, amargo e mordaz: *une gaîté qui fait peur* (Brulard, VI). O seu *esprit* não mais possui a segurança-em-si da época de Voltaire; não domina com a mestria de um grande senhor do *ancien régime* nem a sua existência social, nem uma parte especialmente importante da mesma, as suas relações sexuais. Até afirma que só chegou a ser engenhoso porque queria ocultar a sua paixão por uma mulher que não possuía — *cette peur, mille fois répétée, a été, dans le fait, le principe dirigeant de ma vie pendant dix ans* (Egoïsme, cap. 1.º). Tais traços fazem-no parecer alguém nascido demasiado tarde, que procura em vão tornar realidade a forma de vida de uma época passada. Outros elementos da sua natureza, a desconsiderada objetividade da sua força realista, a corajosa auto-afirmação da sua pessoa diante do trivial *juste milieu* que estava em ascensão, e outras coisas mais, mostram-no como precursor de certas formas posteriores de espírito e de vida. Mas sempre sente e vivencia a realidade do seu tempo como um obstáculo. Por isso mesmo o seu realismo, embora não tenha surgido de modo algum, ou só muito tênueamente, de uma compreensão genética amorosa dos desenvolvimentos, isto é, de uma ideologia histórica, está tão enérgica e estreitamente ligado à sua existência — o realismo dêste *cheval ombreux* é um produto da luta pela sua auto-afirmação, e a partir disto explica-se que o nível estilístico dos seus grandes romances realistas se aproxime muito mais do antigo conceito grande e heróico do trágico do que aquele da maioria dos realistas posteriores: Julien Sorel é muito mais "herói" do que as figuras de Balzac ou de Flaubert.

A partir de um outro ponto de vista, que já acabamos de insinuar, é evidente que está muito próximo dos seus contem-

porâneos românticos: na luta contra as fronteiras estilísticas entre o realista e o trágico. Nisto até os sobrepuja, pois é muito mais conseqüente e legítimo e com base nesta coincidência lhe foi possível, também, em 1822, aparecer como partidário da nova tendência.

É fato conhecido que a regra estilística clássica, que excluía todo e qualquer realismo material das obras trágico-sérias, já se afrouxara durante o século XVIII; tratamos disso nos dois capítulos precedentes. Mesmo na França, êste afrouxamento é perceptível já na primeira metade do século XVIII. Durante a segunda metade foi sobretudo Diderot quem propagou, tanto teórica como praticamente, um nível estilístico médio, sem ultrapassar, contudo, o burguês-comovente. Nos seus romances, especialmente no *Neveu de Rameau*, apresenta personagens da vida quotidiana e da classe média, quando não baixa, com uma certa seriedade. Mas esta seriedade lembra mais o moralista e satírico do iluminismo do que o realismo do século XIX. Na figura e na obra de Rousseau há decididamente um germe de evolução posterior. Rousseau podia, como diz Meinecke no seu livro sobre o historicismo (II, 390), "mesmo sem penetrar até o pensamento cabalmente histórico, coadjuvar a despertar o nôvo sentido pelo individual, sômente pelo desvendamento da sua própria e incomparável individualidade". Meinecke fala aqui do pensamento histórico; coisa semelhante poderia ser dita do realismo. Rousseau não é propriamente realista; trata dos seus temas, sobretudo da sua própria vida, com um interesse tão fortemente apologético e crítico-moral, o seu juízo acerca dos acontecimentos está tão fortemente determinado pelos seus princípios de direito natural que a realidade do mundo social não se torna imediatamente um objeto para êle. Contudo, o exemplo das *Confessions*, que procuram representar a própria existência na sua situação real com respeito à vida contemporânea, é importante como modelo estilístico para aqueles escritores que possuíam mais sentido para a realidade dada do que êle. Mais importante, talvez, na sua influência mediata sobre o realismo sério, é a sua politização do conceito idílico da natureza: ela criou uma imagem ideal para a conformação da vida, que, como é sabido, exerceu forte sugestão, e que se acreditava pudesse ser tornada realidade de forma imediata. Estava em contraste com a realidade histórica existente historicamente devinda, e êste contraste tornava-se tanto mais forte quanto mais claramente se evidenciava que a realização do ideal estava fadada ao fracasso. Desta forma, a realidade prática, histórica, converteu-se em problema de uma maneira antes desconhecida, mais concreta e mais próxima.

Nos primeiros decênios após a morte de Rousseau, no pré-romantismo francês, o efeito daquela terrível desilusão foi, evidentemente, totalmente contrário: apresentou-se, justamente no caso dos escritores mais importantes, uma tendência para a fuga da realidade contemporânea. A Revolução, o Império

e, ainda, a época da Restauração são pobres em obras literárias realistas. Os heróis dos romances pré-românticos delatam uma aversão por vêzes quase mórbida a entrar em contato com a vida contemporânea. Já para Rousseau, a contradição entre o natural, que desejava, e o real historicamente fundamentado, com que se deparava, tornara-se trágica; mas esta contradição incitara-o para a luta pelo natural. Não mais vivia quando a Revolução e Napoleão criaram uma situação totalmente nova, mas não uma situação natural no sentido de Rousseau, mas ainda uma situação ligada historicamente. A geração seguinte, profundamente impressionada com os seus pensamentos e com as suas esperanças, viveu a resistência vitoriosa do histórico-real, e precisamente aqueles que mais profundamente sentiram a sua influência encontram-se num mundo nôvo, que destruíra totalmente as suas esperanças, e no qual não puderam se sentir à vontade. Entraram em oposição com êle ou afastaram-se dêle. Da herança de Rousseau guardaram sômente a cisão interna, a tendência para a fuga da sociedade, a necessidade de se isolar e de ficar sôzinho; o outro lado da natureza de Rousseau, o lado revolucionário e combatente, êste êles perderam. As circunstâncias externas que destruíram a unidade da vida espiritual e a influência dominante da literatura na França também contribuíram para esta evolução. Dificilmente se encontrará uma obra literária importante, desde a eclosão da Revolução até a queda de Napoleão, na qual não se apresentem sintomas desta fuga do real e contemporâneo, e mesmo entre os grupos românticos posteriores a 1820—tais sintomas estão muito difundidos. Êles se apresentam da maneira mais pura e completa em Senancour. A relação da maioria dos pré-românticos com a realidade social do seu tempo é, justamente no seu caráter negativo, muito mais seriamente problemática do que a da sociedade iluminista. O movimento rousseauiano e a grande decepção que sofreu foram pressupostos para o surgimento da visão moderna da realidade. Na medida em que Rousseau contrapunha com paixão o estado natural do homem e a realidade da vida, existente e historicamente devinda, converteu esta última em problema prático; sômente então desvalorizou-se a representação historicamente a-problemática e imóvel da vida, no estilo do século XVIII.

O romantismo, que se tinha desenvolvido muito antes na Alemanha e na Inglaterra, e cujas tendências históricas e individualistas estavam se preparando também na França fazia muito tempo, chegou a se desenvolver por completo após 1820 e, como é sabido, foi precisamente o princípio da mistura de estilos aquilo que Victor Hugo e seus amigos levantaram como grito de guerra próprio do seu movimento; nêle se manifestava da maneira mais evidente o contraste com o tratamento clássico dos temas e com a linguagem literária clássica. Mas já na formulação de Hugo se apresenta algo de demasiado exacerbadamente antitético: trata-se, para êle, da mistura do sublime com o grotesco. Ambos são pólos estilísticos que não tomam em consideração o real.

De fato, não tinha a intenção de representar a realidade dada de forma compreensiva; antes ressalta, nos temas históricos ou contemporâneos, os pólos estilísticos do sublime e do grotesco ou também outras contradições éticas ou estéticas, e o faz com tanto vigor que êles se chocam entre si com violências; desta forma, embora surjam efeitos fortes, pois a força de expressão de Hugo é poderosa e sugestiva, são inverossímeis e, como reprodução da vida humana, falsos.

Outro escritor da geração romântica, Balzac, que possuía tanta capacidade criadora e muito maior proximidade do real, tomou a representação da vida contemporânea como a tarefa mais própria e pode ser considerado, juntamente com Stendhal, como o criador do realismo moderno. É dezesseis anos mais nôvo do que êste, mas os seus primeiros romances característicos aparecem bastante simultaneamente com os de Stendhal, isto é, ao redor de 1830. Como exemplo da sua maneira de representar mostraremos, primeiramente, o retrato de Mme Vauquer, a dona da pensão do romance *Le Père Goriot*, surgido em começos de 1834. Antecede-o uma descrição muito exata do bairro em que se encontra a pensão, da casa em si, das duas habitações do térreo; dêste conjunto todo resulta a impressão intensa de desconsolada pobreza, desgaste e rancidez, sendo que, juntamente com a descrição material, sugere-se também a atmosfera moral. Depois da descrição da instalação da sala de jantar, aparece, finalmente, a dona da casa, em pessoa:

Cette pièce est dans tout son lustre au moment où, vers sept heures du matin, le chat de Mme Vauquer précède sa maitresse, saute sur les buffets, y flaire le lait que contiennent plusieurs jattes couvertes d'assiettes et fait entendre son ronron matinal. Bientôt la veuve se montre, attifée de son bonnet de tulle sous lequel pend un tour de faux cheveux mal mis; elle marche en traînant ses pantoufles grimacées. Sa face vieillotte, gras-souillette, du milieu de laquelle sort un nez à bec de perroquet; ses petites mains potelées, sa personne dodue comme un rat d'église, son corsage trop plein et qui flotte, sont en harmonie avec cette salle où suinte le malheur, où s'est blottie la spéculation, et dont Mme Vauquer respire l'air chaudement fétide sans en être écoeurée. Sa figure fraîche comme une première gellée d'automne, ses yeux ridés, dont l'expression passe du sourire prescrit aux danseuses à l'amer renfrognement de l'escompteur, enfin toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne. Le bain ne va pas sans l'argousin, vous n'imaginerez pas l'un sans l'autre. L'embonpoint blafard de cette petite femme est le produit de cette vie, comme le typhus est la conséquence des exhalaisons d'un hôpital. Son jupon de laine tricotée, qui dépasse sa première jupe faite avec une vieille robe, et dont la ouate s'échappe par les fentes de l'étoffe lézardée, résume le salon, la salle à manger, le jardinet, annonce la cuisine et fait pressentir les pensionnaires. Quand elle est là, ce spectacle

est complet. Agée d'environ cinquante ans, Mme Vauquer ressembla à toutes les femmes *qui ont eu des malheurs*. Elle a l'oeil vitreux, l'air innocent d'une entremetteuse qui va se gendarmar pour se faire payer plus cher, mais d'ailleurs prête à tout pour adoucir son sort, à livrer Georges ou Pichegru, si Georges ou Pichegru étaient encore à livrer. Néanmoins elle est *bonne femme au fond*, disent les pensionnaires, qui la croient sans fortune en l'entendant geindre et tousser comme eux. Qu'avait été M. Vauquer? Elle ne s'expliquait jamais sur le défunt. Comment avait-il perdu sa fortune? "Dans les malheurs", répondait-elle. Il s'était mal conduit envers elle, ne lui avait laissé que les yeux pour pleurer, cette maison pour vivre et le droit de ne compatir à aucune infortune, parce que, disait-elle, elle avait souffert tout ce qu'il est possible de souffrir².

O retrato da dona da pensão está ligado à sua aparição matutina na sala de jantar; aparece neste ponto central de sua atividade, introduzida um pouco à maneira das bruxas pelo gato que pula sobre o aparador, e imediatamente começa uma descrição pormenorizada da sua pessoa. A descrição é feita sob um motivo principal, que é repetido várias vezes: o motivo da harmonia entre a sua pessoa, por um lado, e o espaço em que se encontra a pensão que dirige, a vida que leva, pelo outro; em poucas palavras, a harmonia entre a sua pessoa e aquilo que nós (e às vezes também já Balzac) chamamos de meio. Esta harmonia é sugerida da forma mais penetrante: em primeiro lugar, o aspecto gasto, gordo, sujamente quente e repulsivamente sexual do seu corpo e das suas roupas, o que concorda com o

² Este cômodo está em todo o seu esplendor quando, perto das sete horas de manhã, o gato da senhora Vauquer precede sua dona, salta sobre os aparadores para farejar o leite contido em várias jarras cobertas com pires e faz ouvir o seu rom-rom matinal. Logo a viúva aparece, ataviada com a sua touca de tule, sob a qual pende uma mecha de cabelo postiço, mal colocada; ela anda arrastando os seus chinelos tortos. Seu rosto velhote, rechonchudo, do meio do qual surge um nariz de bico de papagaio; suas pequenas mãos roliças, sua pessoa redonda como um rato de igreja, o seu corpete demasiado cheio e flutuante, estão em harmonia com esta sala onde ressuma a desdita, onde se acaçapa a especulação, e cujo ar mormente fétido a senhora Vauquer respira sem repugnância. Sua figura, fresca como uma primeira geada outonal, seus olhos enrugados, cuja expressão passa do sorriso prescrito às dançarinas ao franzimento amargo do usurário, enfim, toda a sua pessoa explica a pensão, como a pensão implica a sua pessoa. As galés não ficam bem sem o comitê, não imagináveis uma sem o outro. A gordura baça desta pequena mulher é o produto desta vida, como o tifo é a consequência das exalações de um hospital. A sua anágua de lá tricotada, que sobressai da sua saia, feita de um velho vestido, cujo recheio escapa pelos rasgos do tecido puído, resume o salão, a sala de jantar, o jardimzinho, anuncia a cozinha e faz pressentir os pensionistas. Quando ela está lá, este espetáculo está completo. Com cerca de cinquenta anos, a senhora Vauquer parece-se com todas as mulheres que *tiveram desgraças*. Tem os olhos vítreos, o ar inocente de uma alcoviteira que se deixa irritar para se fazer pagar mais caro, mas, antes de mais nada, disposta a tudo para adocicar a sua sorte, disposta a entregar Jorge ou Pichegru, se Jorge ou Pichegru pudessem ainda ser entregues. Não obstante, ela é *uma boa mulher no fundo*, dizem os pensionistas, que acham que ela não tem fortuna e a ouvem gemir e tossir como eles. O que tinha sido o senhor Vauquer? Ela nunca explicava a sorte do defunto. Como havia perdido sua fortuna? "Nas desgraças", respondia. Ele tinha se comportado mal para com ela, não lhe tinha deixado senão os olhos para chorar, esta casa para viver e o direito de não se compadecer com nenhum infortúnio porque, dizia ela, tinha sofrido tudo o que é possível sofrer.

ar da habitação, que ela respira sem nojo; pouco mais tarde, em ligação com o seu rosto e com os seus gestos faciais, o motivo é considerado de forma um pouco mais moralista, a saber, acentuando enérgicamente a relação mútua entre pessoa e meio: *sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne*. A isto junta-se a comparação com as galés. A isso segue-se uma interpretação mais médica, na qual o *embonpoint blafard* da senhora Vauquer, como produto da sua vida, é comparado com o tifo como consequência das exalações de um hospital. Finalmente, o seu saiote é valorizado como uma espécie de síntese das diferentes especialidades da pensão, como antegosto dos produtos da cozinha e como pré-anúncio dos hóspedes da pensão. Este saiote torna-se, por um instante, símbolo do meio, e depois, o conjunto todo é ainda resumido na frase: *quand elle est là, ce spectacle est complet*; não é necessário esperar o desjejum e os hóspedes; tudo isso já está incluído na sua pessoa. Não parece existir uma ordenação consciente das diferentes retomadas do motivo da harmonia, assim como não parece que Balzac tivesse seguido um plano sistemático na descrição da aparência de Mme Vauquer; a seqüência das coisas mencionadas — cobertura da cabeça, penteado, chinelos, rosto, mãos, corpo, novamente rosto, olhos, corpulência, saiote — não permite reconhecer qualquer traço de composição; também não é indicada nenhuma separação entre roupa e corpo, nem entre um traço físico e o seu significado moral. A descrição toda, até o ponto em que a consideramos, dirige-se para a fantasia recreativa do leitor, às imagens lembradas de pessoas semelhantes e de meios semelhantes, que êle possa ter conhecido. A tese da "unidade de estilo" do meio, na qual são também incluídos os seres humanos, não é fundamentada racionalmente, mas é apresentada como um estado de coisas sensivelmente penetrantes de forma imediata, de maneira puramente sugestiva, sem provas. Numa frase como esta: *ses petites mains potelées, sa personne dodue comme un rat d'église ... sont en harmonie avec cette salle où suinte le malheur ... et dont Mme Vauquer respire l'air chaudement fétide ...* pressupõe a tese da harmonia, com tudo o que ela traz consigo (significação sociológico-moral dos móveis e das peças de vestuário, possibilidade de determinar os elementos ainda não visíveis do meio a partir dos que já foram dados, etc.). Também a menção das galés e do tifo só são comparações sugestivas; não são provas nem tentativas para tanto. A falta de ordem e o desleixo racional do texto são consequências da pressa com que Balzac trabalhava, mas, mesmo assim, não são casuais, pois a própria pressa é, em boa parte, um resultado da própria possessão por imagens sugestivas. O motivo da unidade do meio apossou-se do próprio Balzac com tanto ímpeto, que os objetos e as pessoas que constituem um meio ganham para êle, freqüentemente, uma espécie de segunda significação, diferente da significação racionalmente cognoscível, mas muito mais essencial: uma significação que é definida, da melhor maneira possível, pelo adjetivo "demoníaco".

Na sala de jantar, com os seus móveis e apetrechos gastos e mesquinhos, mas que não deixam de ser tranquilos e inofensivos para uma mente não influenciada pela fantasia, “ressuma a desgraça, acaçapa-se a especulação” — em meio a esta quotidianidade trivial, ocultam-se bruxas alegóricas, e no lugar da viúva rechonchuda e desordenadamente vestida, vê-se surgir, por um instante, uma ratazana. Trata-se, portanto, da unidade de um espaço vital determinado, sentida como uma visão de conjunto demoníaco-orgânica e descrita com meios extremamente sugestivos e sensíveis.

A parte seguinte do nosso texto, na qual o motivo da harmonia não mais é mencionado, ocupa-se do caráter e da história pregressa da senhora Vauquer. Mas seria um erro ver nesta separação entre, por um lado, a aparência e, pelo outro, o caráter e a história pregressa, um princípio proposital de composição. Mesmo nesta segunda parte aparecem ainda características físicas (*l'œil vitreux*) e, muito frequentemente, Balzac também ordena de forma diferente, ou mistura totalmente entre si os elementos físicos, morais e históricos de um retrato. O tratamento do caráter e da história pregressa não tem, no nosso caso, a finalidade de esclarecer algo disso tudo, mas serve para colocar a obscuridade de Mme Vauquer “sob uma luz apropriada”, isto é, sob o lusco-fusco do demonismo subalterno e trivial. No que se refere à história pregressa, a dona da pensão integra a categoria das mulheres aproximadamente cinquentonas *qui ont eu des malheurs* (plural!). Balzac não dá explicação alguma acerca da sua vida pregressa, mas reproduz, parcialmente em discurso indireto, a tagarelice informemente plangente, perdidamente coloquial, que ela mesma sói apresentar diante de inquirições compadecidas. Também aqui apresenta o plural suspeito, que se exime da informação precisa: o seu falecido marido teria perdido a sua fortuna *dans les malheurs*; de forma totalmente semelhante àquela em que, mais tarde, outra viúva suspeita indica que o seu marido, que tinha sido conde e general, morrera *sur les champs de bataille*. A isto corresponde o baixo demonismo do caráter de Mme Vauquer; parece *bonne femme au fond*, parece ser pobre, mas possui, como é dito mais tarde, uma bela fortuninha, e é capaz de qualquer baixa vulgar para melhorar um pouco a própria sorte — a limitação baixa e vulgar das metas dêste egoísmo, a mistura de tolice, astúcia e fôrça vital escondida, dá novamente a impressão de algo repulsivamente fantasmagórico; novamente impõe-se a comparação com um rato ou com um outro animal que tem sobre a fôrça imaginativa dos homens um efeito demoníaco e vil. A segunda parte da descrição é, portanto, uma complementação da primeira: depois de Mme Vauquer ter sido apresentada, na primeira parte, como síntese da unidade do espaço vital por ela dominado, na segunda, aprofunda-se a opacidade e a baixa do seu ser, que deve agir no mencionado espaço.

Em tôda a sua obra, como neste texto, Balzac sentiu os meios, por mais diferentes que fôssem, como unidades orgânicas, demoníacas até e tentou transmitir esta sensação ao leitor. Ele não somente localizou os seres cujo destino contava seriamente, na sua moldura histórica e social perfeitamente determinada, como o fazia Stendhal, mas também considerou esta relação como necessária: todo espaço vital torna-se para ele uma atmosfera ético-sensível, cuja paisagem, habitação, móveis, acessórios, vestuário, corpo, caráter, trato, ideologia, atividade e destino permeiam o ser humano, ao mesmo tempo que a situação histórica geral aparece, novamente, como atmosfera geral que abrange todos os espaços vitais individuais. É digno de ser notado que conseguiu isto da maneira mais perfeita e legítima com referência aos círculos da burguesia média e pequena de Paris e da província, enquanto que a sua representação da sociedade distinta é amiúde melodramática, ilegítima e, às vezes, até de um efeito cômico contrário às suas intenções. Em geral, Balzac não está isento de exageros melodramáticos; mas, enquanto isto só raramente prejudica a legitimidade do conjunto nas esferas baixas ou médias, não é capaz de criar a atmosfera certa para as zonas mais elevadas da vida — também não para as espirituais.

O realismo atmosférico de Balzac é um produto da sua época, é ele próprio parte e produto de uma atmosfera. A mesma forma espiritual — isto é, a romântica —, que começava a perceber sensivelmente com tanta intensidade a unidade atmosférica de estilo das épocas anteriores, que descobria a Idade Média, o Renascimento e também a forma historicamente peculiar das culturas estranhas (Espanha, o Oriente), esta mesma forma espiritual desenvolveu também a compreensão orgânica para a peculiaridade atmosférica da própria época, em tôdas as suas variadas formas. O historicismo atmosférico e o realismo atmosférico estão em estreita correlação; Michelet e Balzac são arrastados pelas mesmas correntes. Os acontecimentos que tiveram lugar na França, precisamente entre 1789 e 1815, e as suas conseqüências nos anos sucessivos trouxeram como seqüela o fato de ser precisamente na França onde o realismo moderno contemporâneo chegou mais cedo e mais fortemente se desenvolveu, e a unidade político-cultural do país deu-lhe, neste sentido, um avanço importante com respeito à Alemanha. A realidade francesa podia ser abrangida, em tôda a sua variedade, como um todo. Em grau não menor do que a simpatia romântica pela totalidade atmosférica dos espaços vitais, também uma outra corrente romântica contribuiu para o desenvolvimento do realismo moderno, a saber, aquela da qual já falamos tão repetidamente: a mistura de estilos. Foi ela que permitiu que personagens de qualquer classe social, com todos os seus entrelaçamentos vitais prático-quotidianos, tanto Julien Sorel como o velho Goriot ou Mme Vauquer, se tornassem objetos da representação literária séria.

Estas considerações gerais parecem-me evidentes; é muito mais difícil descrever com alguma exatidão a ideologia que domina precisamente a especial maneira de representar de Balzac. As indicações que êle próprio faz a respeito são numerosas e dão também muitos pontos de apoio, mas são confusas e contraditórias. Por mais que êle seja rico em idéias e em imaginação, não possui a qualidade de separar entre si os diversos elementos da sua própria ideologia, não é capaz de represar a irrupção de imagens e comparações sugestivas, mas carentes de clareza, em meio a análises racionais e, em geral, não consegue adotar uma posição crítica diante da corrente da sua própria inspiração. Tôdas as suas análises racionais, embora estejam cheias de observações isoladas agudas e originais, levam a uma fantasiosa macroscopia, que lembra o seu contemporâneo Hugo. No entanto, para uma explicação de sua arte realista, é necessária, precisamente, uma nítida separação das correntes que nela confluem.

No *Avant-propos à Comédie humaine* (publicada em 1842), Balzac começa a explicação da sua obra com uma comparação entre o reino animal e a sociedade humana, para a qual se deixa inspirar pelas teorias de Geoffroy Saint-Hilaire. Êste biólogo sustentava, sob a influência da filosofia natural especulativa alemã da época, o princípio da unidade típica na organização, isto é, a idéia de que na organização das plantas (e dos animais) haveria um plano geral; Balzac lembra, nesta ocasião, os sistemas de outros místicos, filósofos e biólogos (Swedenborg, Saint-Martin, Leibniz, Buffon, Bonnet, Needham), para formular finalmente os seus pensamentos da seguinte forma:

Le créateur ne s'est servi que d'un seul et même patron pour tous les êtres organisés. L'animal est un principe qui prend sa forme extérieure, ou, pour parler plus exactement, les différences de sa forme, dans les milieux où il est appelé à se développer...³.

Êste princípio é transferido imediatamente à sociedade humana:

La Société (com maiúscula, como pouco antes Nature) ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés en zoologie?⁴.

E depois compara as diferenças entre um soldado, um trabalhador, um funcionário, um advogado, um vadio, um sábio, um estadista, um comerciante, um marinheiro, um poeta, um pobre,

³ O Criador não se serviu senão de um só modelo para todos os seres organizados. O animal é um princípio que assume sua forma exterior, ou, para falar mais exatamente, as diferenças de sua forma, nos meios onde é chamado a se desenvolver...

⁴ A Sociedade não faz do homem, segundo os meios onde sua ação se desenvolve, tantos homens diferentes quantas há variedades zoológicas?

um sacerdote, com as que existem entre lobo, leão, burro, corvo, tubarão, e assim por diante ...

Disto surge, em primeiro lugar, que Balzac tenta fundamentar as suas opiniões acerca da sociedade humana (tipo humano diferenciado pelo meio) mediante analogias biológicas. A palavra meio (*milieu*), que aparece aqui pela primeira vez em sentido sociológico, e à qual estava destinada uma tão grande carreira (Taine parece tê-la recebido de Balzac), Balzac aprendeu-a de Geoffroy Saint-Hilaire, o qual, por sua vez, a tinha transferido do campo da física para o da biologia. Agora ela emigra da biologia para a sociologia. O biologismo que Balzac tem em mente é, como pode ser deduzido dos nomes por êle citados, místico, especulativo e vitalista; com isto, a representação ideal, o princípio "animal" ou "homem", não está concebido, de modo algum, de forma imanente, mas como que uma idéia real platônica. As diferentes espécies e gêneros são só "formes extérieures". E, além do mais, elas próprias não são vistas como historicamente mutantes, mas como fixas (um soldado, um trabalhador, etc., assim como um leão, um burro). A significação própria da idéia de "meio", assim como a aplicava na prática nos seus romances, Balzac não parece tê-la reconhecido totalmente aqui. Não a palavra, mas a coisa — o meio em sentido social — já existiu muito antes dêle; Montesquieu possui esta idéia inconfundivelmente; mas enquanto Montesquieu dá muito maior consideração às condições naturais (clima, solo) do que às que surgiram da história da humanidade, e enquanto se afana em construir os diferentes meios como representações modelares inamovíveis, às quais é possível aplicar, caso por caso, o modelo de constituição e de legislação apropriado para elas, Balzac está, na prática, inteiramente sob o sortilégio dos elementos estruturais históricos e constantemente mutantes do seu meio. E nenhum leitor chega de per si à idéia que Balzac parece defender no *Avant-propos*, ou seja, que o que lhe interessa é o tipo "homem" ou, até mesmo, somente os tipos especiais ("soldado", "comerciante"): o que se vê é a figura individual, concreta, internamente corpórea e histórica, surgida da imanência da situação histórica, social, física, etc., e em constante mutação; não "o soldado", mas, por exemplo, o coronel Bridau em Issoudun (*La Rabouilleuse*), licenciado após a queda de Napoleão, desmoralizado e entregue à aventura.

Após a audaciosa comparação entre a diferenciação zoológica e sociológica, Balzac se esforça, contudo, em salientar as peculiaridades da *Société* em contraste com a *Nature*. Êle as vê, antes de mais nada, na muito maior variedade da vida humana e dos costumes humanos, assim como na possibilidade, inexistente no reino animal, de se transformar uma espécie em outra (*L'épicier ... devient pair de France, et le noble descend parfois au dernier rang social*); outrossim, há o acasalamento de espécies diferentes (*la femme d'un marchand est quelquefois digne d'être celle d'un prince ...; dans la Société la femme ne*

se trouve pas toujours être la femelle d'un mâle); também são mencionados os dramáticos conflitos amorosos, raramente existentes no reino animal e os diferentes graus de inteligência de diferentes seres humanos. A oração que resume tudo diz: *L'Etat social a des hasards que ne se permet pas la Nature, car il est la Nature plus la Société*. Por mais inexato e macroscópico que seja este período, por mais que sofra por causa do *proton pseudos* (falsidade inicial) da comparação que lhe serve de fundamento, não deixa de conter uma compreensão histórica instintiva (*les habitudes, les vêtements, les paroles, les demeures ... changent au gré des civilisations*) e algo de dinamismo vitalista (*si quelques savants n'admettent pas encore que l'Animalité se transborde dans l'Humanité par un immense courant de vie ...*). Não se fala nas especiais possibilidades de compreensão de que o homem dispõe frente ao homem; também não em uma formulação negativa, isto é, que, comparados com êle, os animais não a possuem; pelo contrário, a simplicidade relativa da vida social e espiritual dos animais é colocada como fato objetivo, e só no fim encontra-se uma insinuação do caráter subjetivo de tais conhecimentos: *... les habitudes de chaque animal sont, à nos yeux du moins, constamment semblables en tout temps...*

Depois desta transfusão do biológico ao histórico-humano, Balzac prossegue com uma polêmica contra a historiografia habitual, à qual lança em rosto ter negligenciado até então a história dos costumes; esta seria a tarefa à qual *êle* ter-se-ia avocado. Com isto, não menciona os ensaios de história dos costumes que foram feitos a partir do século XVIII (Voltaire); portanto não se chega também a uma análise que explicasse a diferença entre a sua representação dos costumes e a dos seus eventuais predecessores; somente menciona Petrónio. Ao observar as dificuldades da sua tarefa (um drama com três ou quatro mil personagens), sente-se encorajado pelo exemplo dos romances de Walter Scott; movimentamo-nos, estritamente, no mundo do historicismo romântico. Também aqui a clareza do pensamento vê-se prejudicada pelas formulações cheias de efeitos e fantasia; por exemplo, *faire concurrence à l'Etat-Civil* é incompreensível, e a frase *le hasard est le plus grand romancier du monde* necessita, dentro de uma mentalidade histórica, ao menos de um comentário. Contudo, alguns motivos significativos e característicos ressaltam bem: antes de mais nada a concepção do romance de costumes como história filosófica e, em geral, a interpretação sustentada enérgicamente por Balzac também alhures, de que a sua atividade deve ser considerada como historiografia (ainda voltaremos a este ponto), outrossim, a justificação de todas as espécies e de todos os níveis estilísticos em obras deste gênero; e, finalmente, a sua intenção de superar Walter Scott, na medida em que encerra todos os seus romances num conjunto único, numa representação global da sociedade francesa do século XIX, o que volta a designar aqui como obra histórica.

Mas com isto o seu plano não se esgota; quer prestar contas pormenorizadas, ainda, acêrca de *les raisons ou la raison de ces effets sociaux*, e se teve êxito pelo menos na procura de *ce moteur social*, quer finalmente também *méditer sur les principes naturels et voir en quoi les Sociétés s'écartent ou se rapprochent de la règle éternelle, du vrai, du beau?* Não é necessário que insistamos acêrca da sua incapacidade de tecer considerações teóricas, fora dos limites de uma narração, nem acêrca do fato de que, portanto, só poderia tentar a realização dos seus planos em forma de romances. Aqui somente interessa constatar que não lhe bastava a filosofia "imaneente" dos seus romances de costumes, e que esta insatisfação o induz aqui, após tanta discussão biológica e histórica, a empregar imagens modelares clássicas — *la règle éternelle, le vrai, le beau* —; categorias que não mais pode aproveitar de forma prática em seus romances.

Todos êstes motivos: biológicos, históricos, clássicamente morais, encontram-se espargidos efetivamente pela sua obra. Gosta muito de comparações biológicas; fala em fisiologia ou zoologia motivado por fenômenos sociais, fala da *anatomie du cœur humain*; no texto acima citado, compara os efeitos de determinado meio social com as exalações que produzem o tifo e, numa outra passagem do *Père Goriot*, diz que Rastignac se teria entregue aos ensinamentos e seduções do luxo *avec l'ardeur dont est saisi l'impatient calice d'un dattier femelle pour les fécondantes poussières de son hyménée*. É desnecessário enumerar motivos históricos, pois o espírito atmosférico-individualizante do historicismo é o espírito de toda a sua obra, mas quero citar pelo menos uma de muitas passagens, para mostrar que era constantemente consciente das concepções historicistas. A passagem consta do seu romance de província *La vieille fille*; trata-se de dois senhores de certa idade, que moram em Alençon; um deles é um típico *ci-devant*, o outro, um oportunista da revolução, falido:

Les époques déteignent sur les hommes qui les traversent. Ces deux personnages prouvaient la vérité de cet axiome par l'opposition des teintes historiques empreintes dans leurs physiologies, dans leurs discours, dans leurs idées et leurs coutumes⁵.

E, numa outra passagem do mesmo romance, fala, por ocasião de uma casa de Alençon, do *archétype* que ela representaria; aqui não se trata do arquétipo de um ente abstrato histórico, mas daquele das *maisons bourgeoises* de uma grande parte da França. A casa, cujo saboroso caráter local descreveu anteriormente, mereceria o seu lugar nesta obra tanto mais *... qu'il explique de mœurs et représente des idées*. Elementos bioló-

⁵ As épocas desbotam sobre os homens que as atravessam. Estas duas personagens provavam a verdade deste axioma pela oposição das tintas históricas impressas em suas fisionomias, nas suas palavras, nas suas idéias e costumes.

gicos e historicistas reúnem-se na obra de Balzac, e o fazem bastante bem, não obstante algumas faltas de clareza e de muitos exageros, pois ambos encaixam no caráter romântico-dinâmico da mesma, caráter que, por vezes, transborda no romântico-mágico e demoníaco. Em ambos os casos, sente-se a ação de "fôrças" irracionais. Em contraste, o elemento clássico-moralista age freqüentemente com um corpo estranho. Manifesta-se particularmente na propensão de Balzac para a formulação de sentenças morais de caráter generalizador. Por vezes, e como observações isoladas, são engenhosas, mas sofrem, em geral, de uma generalização desmedida; por vezes nem são engenhosas, e quando crescem até se converterem em análises mais prolongadas, surge o que vulgarmente se denomina de palavrório. Quero citar aqui algumas máximas que se encontram no *Père Goriot*:

Le bonheur est la poésie des femmes comme la toilette en est le fard. — (La science et l'amour) ... sont des asymptotes que ne peuvent jamais se rejoindre. — S'il est un sentiment inné dans le cœur de l'homme, n'est-ce pas l'orgueil de la protection exercé à tout moment en faveur d'un être faible? — Quand ou connaît Paris, on ne croit à rien de ce qui s'y dit, et l'on ne dit rien de ce qui s'y fait. — Un sentiment, n'est ce pas le monde dans une pensée?⁶

O mínimo que pode ser dito sobre tais sentenças é que não merecem, em sua maioria, a generalização de que gozam. São as ocorrências surgidas da situação do instante, por vezes muito oportunas, por vezes absurdas, nem sempre de bom gosto. Balzac ambiciona ser um moralista clássico; ocasionalmente encontram-se nêle até reminiscências de La Bruyère (por exemplo, uma passagem no *Père Goriot*, onde são descritos os efeitos físicos e espirituais da posse de dinheiro, por ocasião da remessa de dinheiro que Rastignac recebe de sua família). Mas isto não casa nem com o seu estilo, nem com o seu temperamento. As melhores formulações, encontra-as em meio às narrações, quando nem pensa em moralizar; assim, quando, na *Vieille Fille*, diz acêrca de Mlle Cormon, aproveitando a oportunidade do instante: *Honteuse elle-même, elle ne devinait pas la honte d'autrui*.

Acêrca do plano do conjunto, que ia se formando paulatinamente dentro dêle, há ainda outras interessantes declarações dêle próprio, sobretudo do tempo em que o fixou definitivamente: nas cartas escritas ao redor de 1834. Há três motivos que devem ser salientados especialmente nestas auto-interpretações;

6 A felicidade é a poesia das mulheres, assim como a *toilette* é seu disfarce. — (A ciência e o amor) ... são assíntotas que nunca podem se encontrar. — Se há um sentimento inato no coração do homem, não é ele o orgulho da proteção exercida em favor de um ser débil? — Quando se conhece Paris, não se acredita em nada do que dizem a seu respeito, e não se diz nada acêrca do que lá se faz. — Um sentimento, não é o mundo num pensamento?

encontram-se, todos os três juntos, numa carta à senhora von Hanska (*Lettres à l'Etrangère*, Paris 1899, carta de 26 de outubro de 1834, pp. 200-206), onde diz (p. 205):

Les *Etudes de Mœurs* représenteront tous les effets sociaux sans que ni une situation de la vie, ni une physionomie, ni un caractère d'homme ou de femme, ni une manière de vivre, ni une profession, ni une zone sociale, ni un pays français, ni quoi que ce soit de l'enfance, de la vieillesse, de l'âge mur, de la politique, de la justice, de la guerre ait été oublié.

Cela posé, l'histoire du cœur humain tracée fil à fil, l'histoire sociale faite dans toutes ses parties, voilà la base. Ce ne seront pas des faits imaginaires; ce sera ce qui se passe partout⁷.

Dos três motivos que tenho em mente, dois podem ser reconhecidos imediatamente: primeiramente, o caráter universal e vitalmente enciclopédico da intenção; nenhuma parte da vida deve faltar; logo depois, o caráter real-qualquer da mesma: *ce qui se passe partout*. O terceiro motivo reside na palavra *histoire*. Nesta *histoire du cœur humain* ou *histoire sociale* não se trata de "História" no sentido corrente: não da investigação científica de acontecimentos ocorridos, mas de uma invenção relativamente livre; não se trata de *history*, mas de *fiction* (os termos ingleses são especialmente claros); não se trata, de forma alguma, do passado, mas do presente contemporâneo, que se estende, quando muito, por alguns anos ou décadas no passado. Quando Balzac designa os seus *Etudes de Mœurs au dix-neuvième siècle* como história — de forma semelhante Stendhal já tinha dado ao seu romance *Le Rouge et le Noir* o subtítulo *Chronique du dix-neuvième siècle* —, isto significa, em primeiro lugar, que considera a sua atividade inventiva, artisticamente conformadora como sendo uma atividade historicamente interpretativa, até como uma atividade de filosofia da história, como já podia ser apreendido no *Avant-propos*; em segundo lugar, significa que considera o presente como história; isto é, o presente é algo que ocorre surgindo da história. De fato, os seus homens e os seus ambientes, por mais presentes que sejam, estão sempre representados como fenômenos que emanaram dos acontecimentos e das fôrças históricas. Basta reler, por exemplo, a descrição da origem da fortuna de Grandet (*Eugénie Grandet*), ou a carreira de Du Bousquier (*La vieille Fille*), ou a do velho Goriot, para se aperceber disso; nada semelhantemente consciente nem exato se encontra em parte alguma antes do aparecimento de Stendhal e de Balzac, e êste último ultrapassa o primeiro de longe no

7 Os *Estudos de Costumes* representarão todos os efeitos sociais sem que nenhuma situação da vida, nenhuma fisionomia, nenhum caráter de homem ou de mulher, nenhuma maneira de viver, nenhuma profissão, nenhuma zona social, nenhuma província francesa, nada do que disser respeito à infância, à velhice, à idade madura, à política, à justiça, à guerra, tenha sido esquecido. Isto pôsto, a história do coração humano traçada fio por fio, a história social feita em tôdas as suas partes, eis a base. Não serão fatos imaginários; será o que acontece em toda parte.

que se refere à ligação orgânica entre homem e história. Uma tal concepção e uma tal prática são totalmente historicistas.

Voltemos ainda uma vez ao segundo motivo — *ce ne seront pas des faits imaginaires; ce sera ce qui se passe partout*. Com isto fica dito que a invenção não haure da livre fôrça imaginativa, mas da vida real, tal como se apresenta em tôda parte. Ora, Balzac possui, diante desta vida, múltipla, embebida de história, representada sem reбуços, com tudo o que tiver de quotidiano, prático, feio e comum, uma posição semelhante à que Stendhal já possuía: leva-a a sério e até a considera trágicamente, nesta forma real, quotidiana, intra-histórica. Isto não existiu em parte alguma no tempo posterior ao surgimento do gôsto clássico; nem antes, nesta forma prática e intra-histórica, dirigida para uma auto-responsabilização social do homem. A partir do classicismo francês e, sobretudo, após o absolutismo, não sômente o tratamento do quotidiano-real tinha se tornado muito mais limitado e decoroso, mas também a atitude que se tinha diante dêle privava-se, por assim dizer, fundamentalmente, do trágico e do problemático. Tentamos analisar isto nos capítulos precedentes; um objeto da realidade prática podia ser tratado de forma cômica, satírica, didático-moralizante; certos objetos de campos bem circunscritos e determinados do contemporâneo e quotidiano atingiam até o nível estilístico mediano do comovente; mas não se ia para além disto. A vida real-quotidiana, mesmo das camadas médias da sociedade, era considerada como de estilo baixo; o engenhoso e importante Henry Fielding, que toca tantos problemas morais, estéticos e sociais, mantém a representação sempre nos limites do tom satírico-moralista e diz no *Tom Jones* (livro XIV, cap. I): ... *that kind of novels which, like this I am writing, is of the comic class*.

A irrupção da seriedade trágica e existencial no realismo, tal como a constatamos em Stendhal e Balzac, está, sem dúvida, em estreita correlação com o grande movimento romântico da mistura dos estilos, designado pelo *slogan* "Shakespeare contra Racine", e considero a forma stendhal-balzaquiana, a mistura do sério com a realidade quotidiana, muito mais decisiva, autêntica, importante, do que a do grupo de Victor Hugo, que queria unir o sublime ao grotesco.

A novidade da atitude e a nova espécie de objetos que eram tratados séria, problemática, trágicamente, tiveram como efeito o desenvolvimento progressivo de uma espécie totalmente nova de estilo sério ou, se se quiser, elevado; não seria possível transferir, para os novos objetos, sem mais nem menos, os níveis antigos, nem os cristãos, nem os shakesperianos, nem os níveis racinianos de percepção e de expressão; num primeiro momento mostrava-se uma certa insegurança nesta nova espécie de atitude grave.

Stendhal, cujo realismo surgira a partir de uma resistência contra um presente que lhe era desprezível, ainda conservou na

sua atitude muito dos instintos do século XVIII. Nos seus heróis ainda aparecem os espectros das lembranças de figuras tais como Romeo, Don Juan, Valmont (das *Liasons Dangereuses*) e Saint-Preux; sobretudo vive nêle a figura de Napoleão; os heróis dos seus romances pensam e sentem contra o tempo, rebaixam-se sômente com desprezo às intrigas e maquinações do presente pós-napoleônico; embora se imiscuam constantemente motivos que, segundo as concepções anteriores, teriam caráter cômico, não deixa de prevalecer para êle o conceito de que uma figura pela qual sente uma participação trágica, participação que também exige do leitor, deve ser um herói autêntico, grande e audacioso nos seus sentimentos e paixões. A liberdade do coração grande, a liberdade da paixão ainda têm, no caso de Stendhal, muito da altura aristocrática e do jôgo com a vida que pertencem, antes, ao *ancien régime* do que à burguesia do século XIX.

Balzac submerge os seus heróis bem mais profundamente na temporalidade; com isto, perdem-se-lhe a medida e os limites daquilo que, anteriormente, era considerado trágico; e a seriedade objetiva diante da realidade moderna, que se desenvolveu mais tarde, esta êle ainda não possui. Qualquer enrêdo, por mais trivial ou corriqueiro que fôr, é por êle tratado grandiloquentemente, como se fôsse trágico; qualquer mania é por êle vista como paixão. Está sempre disposto a marcar qualquer infeliz como herói ou como santo; se se tratar de uma mulher, compara-a com um anjo ou com uma madona. Demoniza todo e qualquer malvado enérgico e, em geral, qualquer figura levemente sombria; e chega até a chamar o coitado do velho Goriot *ce Christ de la paternité*. Correspondia ao seu temperamento agitado, cálido e carente de crítica; correspondia também à moda de vida romântica, farejar por tôda parte fôrças demoníacas secretas e exacerbar a expressão até o melodramático.

Na geração seguinte, que faz sua aparição nos anos cinquenta, apresenta-se, neste sentido, uma violenta reação: com Flaubert o realismo torna-se apartidário, impessoal e objetivo. Num trabalho preparatório sôbre "a imitação séria do quotidiano", analisei um trecho de *Madame Bovary* a partir dêste ponto de vista, e repetirei aqui aquelas páginas, com poucas modificações e abreviações, pois encaixam perfeitamente na atual corrente de idéias, e porque o local e a data da sua publicação (Istambul, 1937) devem ter impedido que chegassem a ter muitos leitores. O trecho em questão está no nono capítulo da primeira parte de *Madame Bovary* e diz assim:

Mais c'était surtout aux heures des repas qu'elle n'en pouvait plus, dans cette petite salle au rez-de-chaussée, avec le poêle qui fumait, la porte qui criait, les murs qui suintaient, les pavés humides; toute l'amertume de l'existence lui semblait servie sur son assiette, et, à la fumée du bouilli, il montait du fond de son âme comme d'autres bouffées d'affadissement. Charles était

long à manger; elle grignotait quelques noisettes, ou bien, appuyée du coude, s'amusait, avec la pointe de son couteau, de faire des raies sur la toile cirée⁸.

A passagem constitui o ponto culminante de uma descrição cujo objeto é a insatisfação de Emma Bovary com a sua vida em Tostes. Longo tempo esperou um acontecimento repentino, que imprimisse uma nova direção a essa vida sem elegância, aventura, nem amor, no mais profundo da província, ao lado de um homem medíocre e enfadonho. Ela até se preparou para esse acontecimento, cuidou de si e da sua casa, como que para merecer essa virada do destino e para ser digna dela; como ela não ocorre, o desassossêgo e a desesperação apoderam-se dela. Isto é descrito por Flaubert em várias imagens, que pintam o ambiente que rodeia Emma, tal como êle se lhe apresenta; somente quando não vê mais esperança alguma de fugir dêsse mundo, aparece-se-lhe nitidamente o que êle tem de desconsolado, monótono, cinzento, enfadonho, asfixiante e irremediável. A passagem que transcrevemos é o ponto culminante da descrição do seu desespêro. Depois, narra-se como desleixa tudo na sua casa, como deixa de se cuidar a si mesma e começa a ficar adoentada, de tal forma que o seu marido se decide a deixar Tostes, pois acredita que o clima não lhe faz bem.

A própria passagem mostra um quadro: marido e mulher juntos, durante uma refeição. Mas êste quadro não é mostrado, de forma alguma, em si ou por si mesmo, mas está subordinado ao objeto dominante, ao desespêro de Emma. Por isso mesmo também, não é apresentado ao leitor de forma imediata — eis duas pessoas sentadas à mesa, e lá está o leitor que as observa —, mas o leitor vê, em primeiro lugar, Emma, da qual muito se falou nas páginas anteriores, e somente através dela é que vê o quadro. De forma imediata, o leitor vê apenas o estado interno de Emma, e de forma mediata, a partir dêste estado, à luz da sua sensação, vê o processo da refeição à mesa. As primeiras palavras do trecho: *Mais c'était surtout aux heures des repas qu'elle n'en pouvait plus* ... anunciam o tema, e tudo o que se segue só é desenvolvimento do tema. Não só as determinações dependentes de *dans* e *avec*, que indicam as espacialidades, se constituem, com o seu amontoado de pormenores do mal-estar, num comentário para *elle n'en pouvait plus*, mas também a oração seguinte, que fala do nojo que lhe causam as comidas, sujeita-se, no seu sentido e no seu ritmo, à intenção principal. Quando mais tarde se lê: *Charles était long à manger*, embora se trate gramaticalmente de uma nova oração, e rítmicamente

⁸ Mas era sobretudo às horas de refeição que ela não agüentava mais, nesta pequena sala do andar térreo, com a estufa que fumegava, a porta que rangia, os muros que ressumavam, os pavimentos úmidos; tôda a amargura da existência parecia-lhe servida no seu prato e, como a fumaça do cozido, subiam do fundo de sua alma como que outras baforadas de enjôo. Carlos era demorado a comer; ela mordiscava algumas avelãs, ou bem, apoiada no cotovêlo, divertia-se a fazer riscos com a ponta da faca sobre o oleado.

de um nôvo movimento, não deixa de ser apenas uma retomada, uma variante do movimento principal; somente a partir do contraste entre o seu tranqüilo comer e a sua repugnância e os movimentos descritos logo a seguir, do seu nervoso desespêro, a oração ganha a sua significação própria. O homem que come, despreocupado, torna-se ridículo e algo espectral; quando Emma olha para êle, assim como está sentado e come, torna-se o motivo principal pròpriamente dito do *elle n'en pouvait plus*; pois tudo o mais que origina o desespêro, o triste recinto, a comida habitual, a falta de toalha de mesa, o desconsolador do conjunto todo, parece a ela e, por conseguinte, também ao leitor, algo que tem a ver com Charles Bovary, que emana dêle, algo que seria totalmente diferente se êle fôsse diferente.

Desta forma, a situação não é apresentada simplesmente como quadro, mas o que é apresentado em primeiro lugar é a personagem Emma e, através dela, apresenta-se a situação. Ainda não se trata, contudo, como em alguns romances em primeira pessoa e em outras obras posteriores de espécie semelhante, da simples reprodução do conteúdo da consciência de Emma, daquilo que ela sente e do modo como ela o sente. Embora seja dela que se irradie a luz que ilumina o quadro, ela própria não deixa de ser uma parte do quadro, está em meio a êle. Lembra assim o falante da cena de Petrônio, no nosso segundo capítulo; só que os meios que Flaubert emprega são diferentes. Não é Emma quem fala aqui, mas o escritor. *Le poêle qui fumait, la porte qui criait, les murs qui suintaient, les pavés humides*: certamente Emma sente e vê tudo isto, mas ela não seria capaz de juntá-lo desta forma. *Toute l'amertume de l'existence lui semblait servir sur son assiette*: ela certamente tem uma tal sensação, mas se quisesse exprimi-la, não sairia desta forma; para chegar a esta formulação faltam-lhe a agudeza e a fria honestidade que resulta de uma prestação de contas consigo mesmo. Todavia, não é de modo algum a existência de Flaubert, mas a de Emma a única que se apresenta nestas palavras; Flaubert não faz senão tornar lingüísticamente maduro o material que ela oferece, em sua plena subjetividade. Se Emma pudesse fazê-lo sozinho, não mais seria o que é, ter-se-ia emancipado de si mesma e, com isto, estaria salva. Mas ela não somente não vê assim, mas é vista como vidente, e através disto, pela mera designação nítida da sua existência subjetiva, a partir das suas próprias sensações, é julgada. Quando se lê uma passagem posterior (2ª parte, capítulo 12, perto da segunda página): *jamais Charles ne lui paraissait aussi désagréable, avoir les doigts aussi carrés, l'esprit aussi lourd, les façons si communes* ... pensa-se talvez por um instante que esta singular justaposição seja o resultado de um amontoamento afetivo dos motivos que fazem jorrar o desgosto de Emma pelo seu marido; que seja ela própria quem, por assim dizer, pronunciasse internamente estas palavras; que se trate de um caso de discurso indireto. Mas isto seria um erro. Trata-se, de fato, de alguns motivos paradigmá-

ticos do desgosto de Emma, mas foram concatenados muito premeditadamente pelo autor, e não por Emma, movida pelas suas emoções. Pois Emma sente muito mais, e de maneira muito mais confusa; vê também outras coisas, afora estas, no seu corpo, nos seus modos, nas suas vestimentas; misturam-se lembranças, entrementes ouve-o dizer alguma coisa, sente talvez sua mão, a sua respiração, vê-o andar de cá para lá, bonachão, limitado, inapetitoso e despreocupado; é um sem-número de impressões confusas. A única coisa que aparece com contornos nítidos é a repugnância que sente por êle, e que deve ocultar. Flaubert transpõe a agudeza nas impressões; escolhe três dentre elas, de forma aparentemente involuntária, mas que são tiradas de forma exemplar do físico, do espiritual e do comportamento; e coloca-as assim como se fôsem três choques que atingem Emma um após o outro. Isto, evidentemente, não é uma reprodução naturalista da consciência. Os choques naturais ocorrem sempre de forma totalmente diferente. Há nisto a mão ordenadora do escritor, que compendia de forma fechada a confusão do conteúdo interno e o dirige no sentido em que êle próprio avança: na direção "repugnância diante de Charles Bovary". Esta ordenação do conteúdo interno evidentemente não recebe as suas escalas de fora, mas do próprio material de que se constitui. É pôsto em ordem aquilo que deve ser empregado para que o próprio conteúdo se transforme em linguagem, sem mistura alguma.

Quando se compara esta forma de representação com as de Stendhal ou Balzac, deve-se expor preliminarmente que também aqui podem ser encontradas as duas características decisivas do realismo moderno; também aqui acontecimentos quotidianos e reais de uma camada social baixa, da burguesia provinciana, são levados muito a sério — ainda falaremos sobre o caráter especial desta seriedade — e também aqui os acontecimentos quotidianos estão submersos muito exata e profundamente numa época histórico-contemporânea determinada (a época da monarquia burguesa); embora isto ocorra de forma menos evidente do que no caso de Stendhal ou de Balzac, não deixa de ser incontestável. Nestas duas características fundamentais existe, em contraste com todo o realismo anterior, unanimidade entre os três escritores; mas a posição de Flaubert diante do seu objeto é totalmente diferente. No caso de Stendhal e de Balzac, ouvimos com frequência, quase sempre, aliás, como o autor pensa acerca das suas personagens e dos acontecimentos; sobretudo Balzac acompanha as suas narrações constantemente com comentários comovidos, ou irônicos, ou morais, ou históricos, ou econômicos. Ouvimos também muito amiúde o que as próprias personagens pensam ou sentem, e isto ocorre frequentemente de tal maneira que o autor se identifica com a personagem numa situação dada. Estas duas coisas faltam em Flaubert quase inteiramente. A sua opinião sobre os acontecimentos e as persona-

gens não é expressa; e quando as próprias personagens se manifestam, isto nunca ocorre de tal forma que o autor se identifique com a sua opinião, ou com a intenção de levar o leitor a se identificar com ela. Embora ouçamos o autor falar, êle não exprime qualquer opinião e não comenta. O seu papel limita-se a escolher os acontecimentos e a traduzi-los em linguagem, e isto ocorre com a convicção de que qualquer acontecimento, se fôr possível exprimi-lo limpa e integralmente, interpretaria inteiramente a si próprio e os seres humanos que dêle participassem; muito melhor e mais inteiramente do que o poderia fazer qualquer opinião ou juízo que lhe fôsse acrescentado. Sobre esta convicção, isto é, sobre a profunda confiança na verdade da linguagem empregada com responsabilidade, honestidade e esmero, repousa a arte de Flaubert.

Isto é uma tradição muito antiga, classicamente francesa. Já no verso de Boileau sobre o poder da palavra bem empregada (acêrca de Malherbe: *d'un mot mis en sa place enseigne le pouvoir*) há algo disto; considerações semelhantes encontram-se em La Bruyère. Vauvenargues disse: *Il n'y aurait point d'erreurs qui ne périsse d'elles-mêmes, exprimées clairement*. A confiança de Flaubert na linguagem vai além da de Vauvenargues: acredita que também a realidade do acontecimento se desvende na expressão lingüística. Flaubert é um homem que trabalha muito conscientemente e possui senso artístico crítico num grau pouco comum até na França. Por isso encontram-se em sua correspondência, especialmente a dos anos 1852 a 1854, durante os quais escreveu *Madame Bovary (Troisième Série na Nouvelle édition augmentée da Correspondance, 1927)*, muitas manifestações esclarecedoras acerca das suas intenções artísticas. Elas desembocam numa teoria que é, em última análise, mística, mas que repousa, na prática, como toda mística legítima, sobre a razão, a experiência e a disciplina; uma teoria da submersão nos objetos da realidade, esquecendo-se de si mesmo, através da qual êstes objetos seriam transformados (*par une chimie merveilleuse*) e evoluiriam até atingir a maturidade verbal. Desta forma, os objetos preenchem inteiramente o escritor, êle se esquece a si próprio, o seu coração serve-lhe tão somente para sentir o dos outros; e quando êste estado, atingível somente pela violência de uma paciência fanática, fôr alcançado, a expressão lingüística plena, que ao mesmo tempo apanha integralmente o objeto em questão e o julga imparcialmente, apresenta-se de per si: os objetos são vistos como Deus os vê, na sua verdadeira realidade. A isto junta-se uma concepção da mistura de estilos que surge da mesma visão místico-realista; não haveria objetos elevados e baixos; a criação seria uma obra de arte criada sem parcialidade, o artista realista deveria imitar os processos da criação, e cada objeto conteria, na sua peculiaridade, perante o olho de Deus, tanto a seriedade quanto a comicidade, tanto a dignidade quanto a baixeza. Se fôr reproduzido correta e exatamente, então também será atingido exatamente o nível de esti-

lo que lhe corresponde; não é necessária nem uma teoria geral dos níveis, pela qual os objetos seriam graduados segundo a sua dignidade, nem qualquer análise por parte do escritor, que comente o objeto após sua apresentação, para fins de melhor compreensão e mais exata ordenação; tudo isto deveria surgir por si próprio a partir da representação do objeto.

É evidente o contraste que existe entre esta concepção e a evidenciação grandiloqüente e ostentatória do próprio sentimento e das escalas por êle conferidas, tal como tinha surgido a partir de Rousseau e por sua causa; uma interpretação comparativa entre a frase de Flaubert: *Notre coeur ne doit être bon qu'à sentir celui des autres*, e a de Rousseau, no início das *Confessions*: *Je sens mon coeur, et je connais les hommes*, poderia representar exaustivamente a mudança de posição que acabava de se completar.⁴ Porém, da correspondência também surge com clareza quão penosamente e com que convulsionado esforço Flaubert chegou às suas convicções. Os grandes objetos e a atuação livre e carente de responsabilidades da fantasia criadora ainda têm um grande atrativo para êle; sob êste ponto de vista, vê Shakespeare, Cervantes e até Hugo com olhos totalmente românticos, e maldiz por vezes o seu próprio objeto, estreito e pequeno-burguês, que o obriga a realizar um trabalho estilístico miniatural dos mais penosos (*dire à la fois simplement et proprement des choses vulgaires*). Isto vai por vezes tão longe, que diz coisas que contradizem as suas posições fundamentais: ... *et ce qu'il y a de désolant, c'est de penser que, même réussi dans la perfection, cela (Madame Bovary) ne peut être que passable et ne sera jamais beau, à cause du fond même*. Junta-se ainda a isto o fato de êle, como tantos importantes artistas do século XIX, odiar o seu tempo; vê com grande agudeza os seus problemas e as crises que estão em preparação; vê a anarquia interna, o *manque de base théologique*, o comêço da massificação, o historicismo corrompido e eclético, o domínio do chavão; não vê, contudo, qualquer solução, qualquer escapatória; o seu fanático misticismo artístico é quase como uma religião sucedânea, à qual se aferra convulsivamente, e a sua honestidade torna-se muito freqüentemente resmungona, mesquinha, colérica e nervosa. Com isto sofre, por vezes, o amor imparcial pelos objetos, comparável ao amor do criador. Todavia, a passagem que analisamos está intata por essas lacunas e debilidades do seu ser; permite-nos observar limpamente o efeito da sua intenção artística.

A cena mostra marido e mulher à mesa, a mais quotidiana das situações que possam ser imaginadas; anteriormente, só seriam concebíveis literariamente como parte de uma farsa, de um idílio, de uma sátira. Aqui é um retrato do mal-estar, a saber, não de um mal-estar momentâneo e passageiro, mas de um mal-estar crônico, que domina inteiramente toda uma existência, a de Emma Bovary. Embora, mais tarde, apareçam toda classe de acontecimentos, inclusive histórias amorosas, ninguém pode-

rá ver nesta cena à mesa só uma parte da exposição de uma história de amor, nem quererá designar *Madame Bovary* como um romance de amor. O romance é a representação de toda uma existência humana sem escapatória, e o nosso trecho é uma parte disso, que contém, contudo, o todo em seu bôjo. Nesta cena não acontece nada de extraordinário, e nada de extraordinário aconteceu no passado imediato. É um instante qualquer da hora regularmente recorrente em que marido e mulher comem juntos. Os dois não brigam, não se apresenta nenhum conflito tangível. Emma está totalmente desesperada, mas o seu desespêro não é causado por qualquer catástrofe determinada; não há nada de totalmente concreto que tenha perdido ou desejado. Embora tenha muitos desejos, êstes são totalmente vagos: elegância, amor, uma vida cheia de variações. Um tal desespêro carente de concreção pode ter existido sempre, mas antes nunca se pensou em levá-lo a sério em obras literárias. Uma tal tragicidade carente de forma, se fôr possível chamá-la de tragicidade, que é desencadeada pela própria situação como um todo, só se tornou apreensível literariamente através do romantismo. Flaubert deve ter sido o primeiro a representá-la junto a seres humanos de baixa formação espiritual e de baixo nível social. E certamente é o primeiro a apreender imediatamente o caráter circunstancial desta situação anímica. Nada acontece, mas êste nada tornou-se um algo pesado, surdo e ameaçador. Já vimos como Flaubert consegue isto: ordena, na linguagem, as confusas impressões do mal-estar que surgem em Emma pela observação do recinto, da comida e do marido, até conferir-lhes uma densa univocidade. Em geral também narra só raramente acontecimentos que impelem à ação rapidamente; mediante uma série de meros quadros, que fazem do nada do dia-a-dia indiferente uma duradoura presença do desgosto, do enfado, de falsas esperanças, de decepções paralisantes e de lastimáveis temores, um destino humano cinzento qualquer arrasta-se lentamente para o seu fim.

Também a interpretação da situação está contida em si mesma. Os dois estão sentados juntos, à mesa; o homem nada suspeita do estado interno da mulher; têm tão pouco em comum, que nem chega a haver uma disputa, uma discussão, um conflito aberto. Cada um dêles está de tal modo encasulado no seu próprio mundo, ela no desespêro e nos vagos sonhos desejosos, êle na sua tóla satisfação provinciana, que os dois estão totalmente solitários. Nada têm em comum, mas nada também de próprio, por cuja causa valesse a pena ficar sozinho. Pois cada um tem para si um mundo falso e néscio, que não é possível coadunar com a realidade da sua situação, de tal modo que cada um dêles desperdiça as possibilidades da vida que se lhes oferecem. O que acontece com êstes dois vale para quase todas as personagens do romance. Cada um dos muitos seres humanos medíocres que nêle se movimentam tem o seu próprio mundo de estupidez néscia e medíocre, um mundo de ilusões, hábitos, impulsos e chavões; cada um está só, nenhum pode compreender o outro,

nenhum pode ajudar o outro a atingir a compreensão. Não existe um mundo comum dos seres humanos, porque este somente poderia surgir quando muitos deles encontrassem o caminho para a realidade autêntica e própria, conferida a cada um deles — realidade esta que seria também, então, a autêntica realidade comum. Certamente os homens se encontram para os seus afazeres e divertimentos, mas este encontro não dá nenhum sinal de comunidade; torna-se esquerdo, ridículo, penoso, e está carregado de incompreensão, vaidade, mentira e ódio estúpido. O que seria realmente o mundo, o mundo dos “sábios”, isto Flaubert nunca nos diz. No seu livro o mundo é feito de mera estupidez, que não atina para a verdadeira realidade, de tal forma que esta nem poderia ser encontrável. Todavia, ela existe. Existe na linguagem do escritor, que desmascara a estupidez pelo seu mero relato. A linguagem tem, pois, uma escala para a estupidez e, com isto, tem também parte daquela realidade dos “sábios”, que não aparece em nenhuma outra forma neste livro.

Também Emma Bovary, a figura principal do romance, está totalmente enfiada na falsa realidade, na *bêtise humaine*, assim como o “herói” do outro romance realista de Flaubert, Frédéric Moreau, da *Education sentimentale*. Como encaixa a modalidade da representação flaubertiana de tais personagens nas categorias tradicionais do “trágico” e do “cômico”? Sem dúvida, a existência de Emma é apreendida em toda a sua profundidade, sem dúvida as categorias intermediárias, que antes existiram, como, por exemplo, “comovente” ou “satírico” ou talvez “didático” não são aplicáveis, e muito amiúde o leitor é arrebatado pelo seu destino de uma forma que se parece muito com a compaixão trágica. Mas ela não é um autêntico herói trágico. A maneira como a linguagem desnuda o tólo, o imaturo e o desordenado da sua vida, até o miserável desta vida, no qual fica presa (*toute l'amertume de l'existence lui semblait servir sur son assiette*), exclui a idéia da autêntica tragicidade, e o autor e o leitor nunca podem se sentir de tal forma unos com ela, como deve ser o caso com o herói trágico. Ele é sempre posta à prova, julgada e, juntamente com todo o mundo em que está presa, condenada. Mas também não é cômica; não o é, com toda certeza; para tanto, é compreendida muito profundamente demais a partir do envolvimento do seu destino; embora Flaubert não leve a cabo qualquer espécie de “psicologia da compreensão”, mas deixe falar simplesmente os fatos. Encontrou uma posição diante da realidade da vida contemporânea que difere totalmente das posições e dos níveis estilísticos anteriores, mesmo dos de Stendhal e de Balzac, aliás, precisamente dos destes dois. Poderiam ser chamados muito simplesmente de “seriedade objetiva”. Isto parece estranho como denominação estilística para uma obra de arte literária. Seriedade objetiva que procura penetrar até as profundezas das paixões e enredos de uma vida humana, sem contudo entrar ela própria num es-

tado de excitação, ou, pelo menos, sem delatar essa excitação: esta é uma posição, que se pode esperar mais de um clérigo, de um educador ou de um psicólogo do que de um artista. Mas estes querem agir de forma imediatamente prática, o que está longe das intenções de Flaubert. Através da sua atitude — *pas de cris, pas de convulsion, rien que la fixité d'un regard pensif* — quer obrigar a linguagem a produzir a verdade acerca dos objetos da sua observação: *le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses* (*Corr.*, II, 346). Em todo caso, atinge-se também através disto, no fim das contas, uma intenção pedagógica e de crítica do seu tempo; não se deve ter receio de exprimir isto assim, por mais que Flaubert faça questão de ser artista e nada mais que artista. Quanto mais a gente se ocupa com Flaubert, tanto mais se evidencia a profundidade da sua visão da problemática e da socavação da cultura burguesa do século XIX contida nas suas obras realistas; e muitas passagens importantes da sua correspondência confirmam este fato. A demonização dos processos sociais, que se encontra em Balzac, falta, evidentemente, em Flaubert de forma total e absoluta. A vida não mais embate e escuma, mas flui viscosa e pesadamente. Para Flaubert, o peculiar dos acontecimentos quotidianos e contemporâneos não parecia estar nas ações e nas paixões muito movimentadas, não em seres ou forças demoníacas, mas no que se faz presente durante longo tempo, aquilo cujo movimento superficial não é senão burburinho vão; entretanto, por baixo ocorre um outro movimento, quase imperceptível, mas universal e ininterrupto, de tal forma que o subsolo político, econômico e social parece ser relativamente estável, mas, ao mesmo tempo, parece também estar insuportavelmente carregado de tensão. Todos os acontecimentos parecem modificá-lo muito pouco; mas, na concreção da duração, a qual Flaubert sabe sugerir tanto no acontecimento isolado (como no nosso exemplo) quanto no conjunto do panorama da época, mostra-se algo como uma ameaça oculta: é um tempo que, com a sua estúpida falta de escapatórias, parece carregado como com um explosivo.

Através do nível estilístico de uma seriedade fundamental e objetiva, a partir da qual as coisas falam de per si e se ordenam de per si diante do leitor, sem importuná-lo, segundo o seu valor, como sendo trágicas ou cômicas, e até mesmo, na maioria dos casos, como sendo as duas coisas simultaneamente, Flaubert superou o ímpeto romântico e a romântica insegurança no tratamento dos objetos contemporâneos; já se vê claramente algo do positivismo mais antigo no seu critério artístico, embora ocasionalmente pronuncie acerca de Comte um juízo muito desfavorável. Sobre a base desta objetividade tornaram-se possíveis desenvolvimentos posteriores, dos quais trataremos em capítulos subsequentes. Aliás, poucos dos que o seguiram avocaram-se a tarefa da representação da realidade contemporânea

nea com a mesma clareza e responsabilidade; sem dúvida, porém, houve entre eles espíritos mais livres, espontâneos e ricos do que o seu.

O tratamento sério da realidade quotidiana, a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial, por um lado — e, pelo outro, o engarçamento de personagens e acontecimentos quotidianos quaisquer no decurso geral da história contemporânea, do pano de fundo historicamente agitado — êstes são, segundo nos parece, os fundamentos do realismo moderno, e é natural que a forma ampla e elástica do romance em prosa se impusesse cada vez mais para uma reprodução que abarcava tantos elementos. Se observamos corretamente, a França teve durante todo o século XIX a mais importante participação no surgimento e no desenvolvimento do moderno realismo. A situação da Alemanha foi por nós ventilada no fim do último capítulo. Na Inglaterra, embora a evolução fôsse fundamentalmente a mesma da França, ela se desenvolveu mais calma e gradualmente sem a quebra brusca entre 1780 e 1830; já se inicia muito antes, e preserva durante muito mais tempo, até bem entrados os tempos vitorianos, formas e modos de ver tradicionais. Já na arte de Fielding (*Tom Jones* apareceu em 1749) há muito mais enérgico realismo contemporâneo da vida como um todo do que nos romances franceses do mesmo período; também a agitação do pano-de-fundo histórico contemporâneo não falta inteiramente. Mas o conjunto é concebido de forma mais moralista, e mantém-se afastado da seriedade problemática e existencial. Por outro lado, ainda em Dickens, cujas obras foram publicadas a partir dos anos trinta do século XIX, não obstante o forte sentimento social e a sugestiva densidade do seu "meio", quase nada se faz sentir da agitação do pano-de-fundo político-histórico. Entrementes, Thackeray, que embute os acontecimentos de *Vanity Fair* (1847/8) muito concretamente na história do seu tempo (os anos anteriores e posteriores a Waterloo), conserva, em conjunto, a espécie de visão moralista, meio satírica e meio sentimental, que foi transmitida sem muitas mudanças já a partir do século XVIII. Infelizmente, devemos renunciar a falar, ainda que seja com indicações as mais vagas, do surgimento do moderno realismo russo (*As almas mortas* de Gogol apareceu em 1842, a narração *O capote*, já em 1835); isto é impossível para o nosso fim, quando não podemos ler as obras na sua própria língua. Deveremos contentar-nos com falar da influência que exerceu mais tarde.

Germinie Lacerteux

19 No ano de 1864, os irmãos Edmond e Jules de Goncourt publicaram o romance *Germinie Lacerteux*, que descreve os enredos eróticos e a gradual perdição de uma criada. Antepuseram ao livro o seguinte prefácio:

Il nous faut demander pardon au public de lui donner ce livre, et l'avertir de ce qu'il y trouvera.

Le public aime les romans faux: ce roman est un roman vrai.

Il aime les livres qui font semblant d'aller dans le monde: ce livre vient de la rue.

Il aime les petites oeuvres polissones, les mémoires de filles, les confessions d'alcôves, les saletés érotiques, le scandale qui se retrouve dans une image aux devantures des librairies: ce qu'il va lire est sévère et pur. Qu'il ne s'attende point à la photographie décolletée du Plaisir: l'étude qui suit est la clinique de l'amour.

Le public aime encore les lectures anodines et consolantes, les aventures qui finissent bien, les imaginations qui ne dérangent ni sa digestion ni sa sérénité: ce livre, avec sa triste et violente distraction, est fait pour contrarier ses habitudes et nuire à son hygiène.

Porquoi donc l'avons-nous écrit? Est-ce simplement pour choquer le public et scandaliser ses goûts?

Non.

Vivant au XIX^e siècle, dans un temps de suffrage universel, de démocratie, de libéralisme, nous nous sommes demandé si ce qu'on appelle "les basses classes" n'avait pas droit au Roman; si ce monde sous un monde, le peuple, devait rester sous le coup

de l'interdit literaire et des d'edains d'auteurs, qui ont fait jus- qu'ici le silence sur l'ame et le coeur qu'il peut avoir. Nous nous sommes demande s'il y avait encore pour l'ecrivain et pour le lecteur, en ces annees d'egalite ou nous sommes, des classes indignes, des malheurs trop bas, des drames trop mal embouches, des catastrophes d'une terreur trop peu noble. Il nous est venu la curiosite de savoir si cette forme conventionnelle d'une litterature oubliee et d'une societe disparue, la Tragédie, etait definitivement morte; si dans uns pays sans caste et sans aristocratie legale, les miseres des petits et des pauvres parleraient a l'interet, a l'emotion, a la pitié, aussi haut que les miseres de grands et des riches; si, en un mot, les larmes qu'on pleure en bas, pourraient faire pleurer comme celles qu'on pleure en haut.

Ces pensees nous avaient fait oser l'humble roman de Soeur Philomene, en 1861; elles nous font publier aujourd'hui *Germinie Lacerteux*.

Maintenant, que ce livre soit calomnié: peu lui importe. Aujourd'hui que le Roman s'elargit et grandit, qu'il commence a etre la grande forme serieuse, passionnee, vivante de l'etude litteraire et de l'enquete sociale, qu'il devient, par l'analyse et par la recherche psychologique, l'Histoire morale contemporaine; aujourd'hui que le Roman s'est impose les etudes et les devoirs de la science, il peut en revendiquer les libertes et les franchises. Et qu'il cherche l'Art et la Verite; qu'il montre des miseres bonnes a ne pas laisser oublier aux heureux de Paris; qu'il fasse voir aux gens du monde ce que les dames de charite ont le courage de voir, ce que les Reines autrefois faisaient toucher de l'oeil a leurs enfants dans les hospices; la souffrance humaine, presente et toute vive, qui apprend, la charite; que le Roman ait cette religion que le siecle passe appelait de ce large et vaste nom: *Humanite*; — il lui suffit de cette conscience: son droit est la¹.

¹ É necessário que peçamos perdão ao público por dar-lhe este livro e que o advertamos do que nele encontrará.

O público gosta de romances falsos: este romance é um romance verdadeiro.

Gosta dos livros fingem pertencer à alta sociedade: este livro vem da rua.

Gosta das pequenas obras licenciosas, das memórias de mocinhas, das confissões de alcova, das sujeiras eróticas do escândalo que se arregaça numa imagem nas frentes das livrarias: o que lerá é severo e puro. Que não espere a fotografia decotada do Prazer: o estudo que segue é a clínica do amor.

O público gosta também das leituras anódinas e consoladoras, das aventuras que terminam bem, das imaginações que não desarranjam nem sua digestão nem sua serenidade; este livro, com a sua triste e violenta distração, é feito para contrariar os seus hábitos e prejudicar sua higiene.

Por que então o escrevemos? É simplesmente para chocar o público e escandalizar seus gostos?

Não.

Como vivemos no século XIX, num tempo de sufrágio universal, de democracia, de liberalismo, perguntamo-nos se o que é chamado de "as classes baixas" não teria direito ao Romance; se este mundo sob um mundo, o povo, devia ficar submisso à interdição literária e ao desprezo dos autores, que guardaram silêncio até aqui acerca da alma e do corpo que possa ter. Perguntamo-nos se havia, ainda, para o escritor e para o leitor, nestes anos de igualdade

A respeito da violenta polémica contra o público, com a qual começa o prefácio, falaremos mais tarde; ocupamo-nos, em primeiro lugar, da intenção artística programática, que é expressa nos parágrafos seguintes (que começam com as palavras *Vivant au XIX^e siècle*). Corresponde exatamente aquilo que aqui entendemos por mistura de estilos, e ainda mais, baseia-se em considerações de ordem político-sociológica. Vivemos, dizem os Goncourt, numa época do sufrágio universal, da democracia, do liberalismo (merece ser lembrado que eles, de maneira alguma, eram amigos incondicionais destas instituições e fenômenos); portanto, é injusto excluir as assim chamadas classes mais baixas da população, o povo, do tratamento literário sério, tal como ainda acontece, assim como é injusto conservar na literatura uma aristocratização dos objetos, que não mais corresponde ao nosso quadro social; deve-se admitir que não há nenhuma forma de desgraça que seja demasiado baixa para ser representada literariamente. O fato de o romance ser a forma mais apropriada para uma tal representação é admitido como evidente, com as palavras *avoir droit au Roman*. Numa frase posterior — *il nous est venu la curiosité . . .* — insinua-se que o romance realista autêntico tem assumido a herança da tragédia clássica; e o último parágrafo contém um compêndio retoricamente entusiasmado da função desta forma de arte no mundo moderno, um resumo que contém um motivo especial, o do cientificismo; um motivo que, embora ressoe já em Balzac, tornou-se, aqui, muito mais enérgico e programático. O romance teria ganho em amplitude e em importância, seria a forma séria, apaixonada, viva do estudo literário e da pesquisa social (observem-se as palavras *étude* e, especialmente, *enquête*); tornar-se-ia, pelas suas análises e investigações psicológicas, uma *Histoire morale contemporaine*; ter-se-ia impôsto os métodos e os deveres da ciência e poderia também, portanto, reivindicar os seus direitos e as suas liberdades. Fundamenta-se, aqui, o direito de tratar qualquer objeto, mesmo o mais baixo, de forma séria,

em que estamos, classes indignas, desgraças baixas demais, dramas demasiado desbotados, catástrofes de um horror demasiado pouco nobre. Veio-nos a curiosidade de saber se esta forma convencional de uma literatura esquecida e de uma sociedade desaparecida, a Tragédia, estava definitivamente morta; se num país sem casta e sem aristocracia legal, as misérias dos pequenos e dos pobres falariam ao interesse, à emoção, à piedade, tão alto quanto as misérias dos grandes e dos ricos; se, em uma palavra as lágrimas choradas lá embaixo poderiam fazer chorar como as que choram lá em cima.

Estas idéias fizeram-nos ousar o humilde romance da irmã Filomena, em 1861; fazem-nos publicar hoje *Germinie Lacerteux*.

Entretanto, que este livro seja caluniado pouco lhe importa. Hoje, quando o romance se amplia e cresce, quando começa a ser a grande forma séria, apaixonada, viva do estudo literário e da pesquisa social, quando se torna, pela análise e pela pesquisa psicológica, a História moral contemporânea; hoje que o romance se impôs os estudos e os deveres da ciência, pode reivindicar suas liberdades e franquias. Hoje, que procura a Arte e a Verdade; que mostra misérias dignas de não serem esquecidas pelos felizardos de Paris; que faz ver às pessoas da alta sociedade aquilo que as damas de caridade têm a coragem de ver, aquilo que as Rainhas outrora faziam ver aos filhos nos hospitais; o sofrimento humano, presente e vivo, que ensina a caridade; que o Romance tenha esta religião que o século passado chamou com este largo e vasto nome: *Humanidade*; — basta-lhe esta consciência: lá está o seu direito.

isto é, a extrema mistura de estilos, simultaneamente com argumentos político-sociais e científicos. A atividade do romancista é comparada com a atividade científica, sendo que, com isto, indubitavelmente se pensa em métodos biológico-experimentais. Encontramo-nos sob a influência do entusiasmo científico dos primeiros decênios do positivismo, durante os quais todos os que exerciam atividades mentais, na medida em que procuravam métodos novos e conformes com seu tempo, tentavam apropriar-se dos sistemas e processos experimentais. Nisto, os Goncourt estão em primeira linha; o seu ofício é, por assim dizer, estar em primeira linha. O final do prefácio traz uma virada evidentemente menos moderna, a virada para o moralista, o caritativo e humanitário. Com isto, ressoa uma série de motivos, muito diferentes segundo a sua origem; a alusão aos *heureux de Paris* e às *gens du monde*, que devem lembrar-se da miséria do seu próximo, pertence ao socialismo sentimental do meio do século; as rainhas de outrora, que dispunham sua atenção aos enfermos e os mostravam aos seus filhos, lembram a Idade Média cristã; e finalmente aparece a religião humanitária do iluminismo: procede-se muito ecléticamente e um tanto arbitrariamente neste retórico *finale*.

Todavia, seja como fôr que se julguem os motivos isolados deste prefácio e, em geral, a maneira dos Goncourt defenderem a sua causa, eles tinham indubitavelmente razão, e faz tempo que o processo foi julgado a seu favor. Nos primeiros grandes realistas do século, em Stendhal, Balzac e ainda em Flaubert, as camadas mais baixas do povo, o povo propriamente dito, mal aparece; e quando aparece, não é visto a partir dos seus próprios pressupostos, na sua própria vida, mas é visto de cima. Ainda no caso de Flaubert (cujo *Coeur simple* apareceu, aliás, só uma década após *Germinie Lacerteux*, de maneira que, no tempo do prefácio, não havia quase nada disponível no gênero, afora a cena da entrega de prêmios durante os *comices agricoles* em *Madame Bovary*), trata-se em geral de criados ou de figuras subalternas. Mas a irrupção da mistura realista de estilos, que Stendhal e Balzac tinham imposto, não podia deter-se diante do quarto estado; devia seguir a evolução política e social; o realismo devia abranger toda a realidade da cultura contemporânea, na qual, embora predominasse a burguesia, as massas já começavam a pressionar ameaçadoramente, na medida em que se tornavam cada vez mais conscientes da sua própria função e do seu poder. O povo baixo, em todas as partes, devia ser incluído no realismo sério como tema: os Goncourt tinham razão, e também conservaram a razão; assim o demonstra a evolução da arte realista.

Os primeiros representantes dos direitos do quarto estado, tanto políticos como literários, não pertenciam, quase todos, ao estado que defendiam, mas à burguesia. Isto também é válido para os Goncourt, que estavam, aliás, bastante afastados do socialismo político. Eram, não somente devido à sua estirpe,

grão-burgueses semi-aristocráticos, mas também nas suas atitudes e no seu modo de vida, nas suas opiniões, preocupações e instintos. Além do mais, estavam dotados de nervos ultrasensíveis; dedicaram sua vida à busca de impressões artístico-sensíveis; foram, de forma mais integral e exclusiva do que quaisquer outros, literatos estéticos, ecléticos. Encontrá-los como paladinos do quarto estado, ainda que seja somente do quarto estado como campo temático literário, é surpreendente. O que os unia aos homens do quarto estado, o que sabiam da sua vida, dos seus problemas e sensações? E foi realmente só um sentimento de justiça social e estético o que os levou a tentar esta experiência? Não é difícil formular uma resposta para estas perguntas; a resposta pode ser dada já a partir da bibliografia dos Goncourt. Escreveram toda uma série de romances que se fundamentavam, quase todos, na sua experiência e observação pessoais; nêles, ao lado do meio do povo baixo, aparecem ainda outros meios, a grande burguesia, o submundo da metrópole, diversos tipos de círculos artísticos; trata-se sempre de temas singulares, extraordinários, freqüentemente de temas patológicos. Ao lado destes, escreveram também livros que tratam de viagens, de artistas contemporâneos, das mulheres e da arte do século XVIII, de arte japonesa; a isto junta-se ainda o espelho das suas vidas, o *Journal*. Já da própria bibliografia resulta o princípio da sua escolha de temas: eram colecionadores e apresentadores de impressões sensíveis, a saber, daquelas que tivessem valor de raridade ou de novidade; eram, de ofício, descobridores ou re-descobridores de experiências estéticas, especialmente de experiências mórbido-estéticas, que poderiam satisfazer um gosto exigente, farto das coisas habituais. A partir deste ponto de vista é que o povo baixo os seduzia como tema; Edmond de Goncourt exprimiu êle próprio este fato de forma excelente num registro do *Journal*, datado em 3 de dezembro de 1871:

Mais pourquoi . . . choisir ces milieux? Parce que c'est dans les bas que dans l'effacement d'une civilisation se conserve le caractère des choses, des personnes, de la langue, de tout . . . Pourquoi encore? peut-être parce que je suis un littérateur bien né, et que le peuple, la canaille, si vous voulez, a pour moi l'attrait de populations inconnues, et non découvertes, quelque chose de *l'exotique* que les voyageurs vont chercher. . .².

Até o ponto em que este impulso os conduzia, podiam entender o povo; não podiam ir além; com o que fica excluído de imediato tudo o que é funcionalmente essencial, o seu trabalho, o

² Mas por que . . . escolher estes ambientes? Porque é em baixo que, durante a decadência de uma civilização, se conserva o caráter das coisas, das pessoas, da língua, de tudo . . . E por que mais? Talvez porque sou um literato bem nascido, e porque o povo, a canalha, se preferirdes, tem para mim o atrativo das populações desconhecidas e não descobertas, algo de *exótico* que os viajantes procuram . . .

seu lugar dentro da sociedade moderna, os movimentos políticos, sociais e morais que vicejam nêles e que visam o futuro. Já o fato de o romance *Germinie Lacerteux* tratar novamente de uma criada, isto é, de um pingente da burguesia, mostra que a tarefa da inclusão do quarto estado na representação artística séria não é entendida nem atacada em seu cerne. O que os cativava no tema era algo totalmente diferente: era o estímulo sensível do feio, do repulsivo e do doentio. É claro que nisto não são totalmente originais, não são realmente os primeiros, pois as *Fleurs du Mal* de Baudelaire já tinham aparecido em 1857. Contudo, devem ter sido os primeiros a introduzir tais motivos no romance, e este era o atrativo que sobre eles exerciam as singulares aventuras eróticas de uma velha criada; pois trata-se de uma história real que conheceram após a morte da criada, e a partir da qual construíram o seu romance. De uma forma inesperada coincidiram nêles (e não somente nêles) a inclusão do povo baixo com a necessidade de representar de forma sensível o feio, o repulsivo e o patológico; uma necessidade que ia muito além do que seria objetivamente necessário, típico e representativo. Havia nisso um protesto radical e encarniçado contra as formas do estilo elevado idealizador e aplainante, já decaídas, mas que ainda dominavam o gosto médio do público, tanto pelas de origem clássica como pelas de origem romântica; contra a concepção da literatura (e da arte em geral) como distração confortável e calmante; uma mudança fundamental na interpretação daquele *prodesse e delectare* que era a sua meta. Com isto, chegamos à primeira parte do prefácio, à polêmica contra o público.

Ela é surpreendente. Talvez não o seja mais para nós, pois temos tido que ouvir, desde então, muita coisa semelhante, ou pior, dita por escritores; mas quando se pensa nas épocas anteriores, um vitupério tão desconsiderado contra aqueles aos quais a obra se dirige, é um fenômeno espantoso. O escritor é um produtor; o público, o seu cliente. Pode-se também formular esta relação de forma diferente, quando é observada de outro lado. Pode-se considerar o escritor como educador, como guia, como voz representativa e, por vezes, profética; mas ao lado disto e, a bem dizer, em primeiro lugar, aquela formulação econômica da relação tem boa parte de razão, e os Goncourt não deixavam de reconhecer este fato. Embora não dependessem totalmente dos seus ingressos literários, pois tinham fortuna, não deixavam de ter o mais vivo interesse pelo êxito e pela venda dos seus livros. Como pode o produtor insultar tão desconsideradamente o seu cliente! Nos séculos em que o escritor dependia de um mecenas principesco ou de uma minoria aristocrática fechada, um tom semelhante teria sido totalmente impossível. Na década de sessenta do século passado, diante de um público anônimo e não claramente delimitado, um escritor podia se arriscar a tanto. É claro que com isto contava com a sensação que o prefácio deveria despertar; pois o pior perigo

que a obra corria não era a resistência, a crítica malévola, nem sequer as medidas de opressão das autoridades — tôdas estas coisas, embora pudessem ocasionar desgosto, dilações, inconvenientes pessoais, não eram insuperáveis e favoreciam muito freqüentemente a publicidade da obra atingida — o pior dos perigos que ameaçavam uma obra de arte era a indiferença.

Os Goncourt lançam ao rosto do público o fato de o seu gosto ser errado e corrompido: preferiria as coisas falseadas, a elegância estúpida, a obscenidade, à leitura de entretenimento confortável e tranqüilizante, na qual tudo chegava a bom fim e o leitor não precisava se excitar seriamente; culpam-nos, numa palavra, de preferir aquilo que chamamos *kitsch*. Em lugar disso, oferecer-lhe-iam um romance que seria verdadeiro, que procuraria o seu tema na rua, um romance cujo conteúdo sério e puro representaria a patologia do amor, um romance que incomodaria os hábitos do público e seria nocivo para a sua higiene. O conjunto tem um tom irritado. É nítido o fato de que os escritores são conscientes há tempo de até que ponto o seu gosto se afastou daquele do público médio; é claro, também, que eles estão convictos de ter razão; que tentam, com todos os meios, desaninhar o público da sua segurança e do seu conforto; assim como é claro que, já um tanto amargurados, mal acreditam que os seus esforços tenham grande êxito.

A polêmica deste prefácio é um sintoma; é característica do relacionamento que, no decorrer do século XIX, se formou entre o público e quase todos os escritores e poetas, pintores, escultores e compositores importantes; não somente na França, mas lá mais cedo e com maior agudeza do que alhures. Pode-se constatar, com poucas exceções, que os artistas importantes do tardio século XIX esbarraram na incompreensão, na inimizade ou na indiferença do público; só mediante lutas violentas e longas atingiram o reconhecimento geral, alguns só após a sua morte, muitos, em vida, só perante uma comunidade muito restrita. Vice-versa pode-se fazer também a observação, novamente com poucas exceções, de que aqueles artistas que, durante o século XIX, sobretudo na sua segunda metade, e ainda no princípio do século XX, ganharam rápida e facilmente o reconhecimento geral, não possuíam significação real e duradoura. Criou-se, com base nesta experiência, em muitos críticos e artistas a convicção de que isto devia ser necessariamente assim: justamente a originalidade da obra nova e importante traria consigo o fato de que o público, ainda não acostumado com a sua forma de expressão, sentir-se-ia primeiramente apenas confuso e inquieto, devendo acostumar-se só paulatinamente à nova linguagem formal. Contudo, este fenômeno nunca se tinha dado, em tempos anteriores, de forma tão geral nem tão violenta. É certo que, freqüentemente, o reconhecimento exterior dos grandes artistas foi cerceado por circunstâncias infelizes ou pela inveja; é verdade, também, que eles foram postos freqüentemente à mesma altura de alguns rivais, que hoje nos parecem total-

mente indignos de tal comparação. Mas o fato de que, vistas as condições favoráveis para a técnica de divulgação, o mediocre fôsse quase sempre preferido, em detrimento do realmente importante, o fato de que quase todos os artistas significativos sentissem pelo público médio, segundo o seu temperamento, amargura ou desprezo, ou o tenham considerado simplesmente como inexistente, isto é uma especialidade do século passado. Esta situação já começa a se conformar durante o romantismo, e posteriormente foi se agravando cada vez mais; perto do fim do século havia alguns grandes poetas cujos modos e atitudes davam a entender que, de antemão, renunciavam a qualquer divulgação ou reconhecimento mais amplos.

Como explicação, apresenta-se em primeiro lugar a expansão violenta e constantemente crescente do público leitor, desde o começo do século, e o concomitante embrutecimento do gosto. O gênio, a elegância dos sentimentos, o cultivo das formas da vida e da expressão, tudo isto decai. Já Stendhal lamenta esta decadência, como mencionamos anteriormente. O rebaixamento do nível foi acelerado ainda mais pela exploração comercial da imponente necessidade de leitura, feita pelos empresários editoriais ou jornalísticos, a maioria dos quais (não todos) preferiu o caminho do ganho mais fácil e da menor resistência, fornecendo, portanto, ao público, aquilo que ele pedia, ou talvez coisa pior do que teria pedido. Mas, quem era o público leitor? Consistia, em sua maior parte, na burguesia urbana, que havia crescido de forma impressionante e que tinha se tornado, graças à maior divulgação da educação, capaz e sequiosa de ler. Era o "bourgeois", aquele ser cuja estupidez, preguiça mental, ênfase, mendacidade e covardia foram repetidamente motivo das mais violentas diatribes por parte dos poetas, escritores, artistas e críticos, desde o romantismo. Podemos subscrever este juízo, sem mais nem menos? Não se trata dos mesmos burgueses que empreenderam a audaciosa aventura da cultura econômica, científica e técnica do século XIX, a mesma de cujos círculos surgiram também os dirigentes dos movimentos revolucionários que foram os primeiros a reconhecer as crises, os perigos e os focos de corrupção daquela cultura? Também o burguês médio do século XIX participa do imponente mecanismo de vida e de trabalho da época; todo dia leva uma vida muito mais movimentada e esforçada do que a das elites, dificilmente importunadas pela sobrecarga ou pela premência do tempo, que constituíam o público leitor durante o *ancien régime*. A sua segurança física e a sua propriedade estavam melhor protegidas do que em tempos passados, possuía possibilidades de ascensão incomparavelmente maiores; mas a conquista e a conservação da propriedade, o aproveitamento das possibilidades de ascensão, a acomodação às circunstâncias em rápida mudança, tudo isto em meio à acirrada luta da concorrência, exigiam um dispêndio de energia e de nervos tão intenso e tão incessante como nunca se conhecera em tempos anteriores. Através das páginas cheias

de fantasia, mas também plenas da observação do real, que Balzac escreveu, no começo do romance *La fille aux yeux d'or*, acerca dos homens de Paris, pode-se mensurar quão esfalfante era a vida nessa cidade, já nos primeiros tempos da monarquia burguesa. Não nos devemos surpreender diante do fato de que essas pessoas esperavam e pediam da literatura e das artes em geral, um recreio, uma distensão ou, em último caso, um estado de embriaguez facilmente acessível; nem diante do fato de que se defendessem contra a *triste et violente distraction* (para empregar a expressiva frase dos Goncourt) que a maioria dos escritores importantes lhes queria impingir.

Outra coisa vem juntar-se a isto. A efetividade da religião tinha sido abalada na França mais profundamente do que em qualquer outra parte; as instituições políticas estavam em constante mudança e não ofereciam qualquer apoio interno; os grandes pensamentos do iluminismo e da Revolução tinham sofrido um desgaste surpreendentemente rápido e tinham se convertido em chavões; como seu resultado, desentranhou-se uma enérgica luta dos egoísmos, que era considerada válida, pois que o trabalho livre era considerado condição natural e auto-reguladora do bem-estar e do progresso gerais. Mas a auto-regulação não funcionava de tal modo que fôsse satisfeita a necessidade de justiça; o que decidia acerca do êxito ou do fracasso do indivíduo ou de camadas sociais inteiras não era somente a inteligência e a aplicação, mas também as condições de partida, as relações pessoais, os acasos da fortuna, e não raramente a robusta falta de consciência. Embora no mundo as coisas nunca se tivessem dado segundo a justiça, não se podia negar que já não era seriamente possível interpretar a injustiça como provação divina e aceitá-la como tal. Já muito cedo surgiu um violento mal-estar moral; mas o ímpeto da movimentação econômica era demasiado forte para que ela pudesse ser detida por tentativas de desaceleração puramente morais. O desejo de expansão econômica e o mal-estar moral existiam lado a lado. Paulatinamente, começaram a se configurar os perigos reais que ameaçavam o desenvolvimento econômico e a estrutura da sociedade burguesa, a luta das grandes potências pelos mercados e a ameaça do quarto estado, que se estava organizando. Começava a se preparar a grande crise, cuja eclosão nós vivemos, e estamos ainda vivendo. No século XIX, muito poucos já possuíam uma compreensão sintética, capaz de avaliar corretamente as fontes de perigo decisivas; quicá os estadistas a possuíssem em menor grau; na sua maioria, ainda estavam presos a idéias, desejos e métodos que lhes impossibilitavam a compreensão da situação econômica e humana elementar.

Descrevemos estas circunstâncias, que mais recentemente foram vistas com clareza e descritas com frequência, da forma mais resumida possível, para obtermos uma base para o julgamento da função que a arte literária criou para si dentro da cultura burguesa, e em primeiro lugar, dentro da cultura fran-

cesa do século XIX. Teve ela interêsse e compreensão pelos problemas que, como reconhecemos mais tarde, eram os decisivos; sentiu alguma responsabilidade frente a êles? No que respeita ainda aos mais importantes homens da geração romântica, Victor Hugo e Balzac, estas perguntas devem ser respondidas afirmativamente; tinham superado as tendências românticas no sentido de fuga da realidade, pois não correspondiam aos seus poderosos temperamentos, e é digno de admiração o grau de instinto diagnosticador do seu tempo que Balzac possuía. Mas já na geração seguinte, cujas obras começaram a aparecer nos anos cinqüenta, a coisa muda totalmente. Surge o conceito e o ideal de uma arte literária que não interviria, de forma alguma, nos acontecimentos práticos do tempo; que evita qualquer direção moral, política, qualquer direção que, seja como fôr, movimentę praticamente a vida dos homens, e cuja única tarefa é o desenvolvimento do estilo. Êste último exige que os objetos, quer sejam fenômenos exteriores, quer sejam imagens da sensibilidade ou da fôrça de imaginação do escritor, sejam tornados evidentes com fôrça sensível, e que o sejam numa forma nova, ainda não gasta, manifestadora da peculiaridade do escritor. Segundo esta ideologia, que negava, aliás, tãda hierarquia dos objetos, o valor da arte, isto é, da expressão perfeita e original, era considerado de forma absoluta, e tãda participação na luta das cosmovisões estava desacreditada. Parecia levar necessariamente ao clichê e ao chavão. Se se introduzir os dois conceitos, originários da tradição antiga, *prodesse et delectare*, então a utilidade da poesia era totalmente negada, porque se pensava de imediato em utilidade prática ou em ermo didaticismo. Seria ridículo, lê-se no registro do *Journal* dos Goncourt de 8 de fevereiro de 1866, *de demander à une oeuvre d'art qu'elle serve à quelque chose*. Não se era, porém de modo algum, tão modesto quanto Malherbe, que teria dito que um bom poeta não é mais útil do que um bom jogador de boliche; pelo contrário, a poesia e a arte em geral tornaram-se do valor mais absoluto, tornaram-se objeto de um culto devoto como uma religião; com isto, conferiu-se, imediatamente, ao deleite, embora fôsse em primeiro lugar um gôzo sensível da expressão, um grau hierárquico tão elevado, que a palavra deleite, *delectatio*, não mais parecia corresponder-lhe; esta expressão parecia desacreditada, porque designava algo demasiado trivial e demasiado confortavelmente atingível.

A mentalidade aqui descrita, a qual já começa a se esboçar em alguns românticos tardios, domina a geração que nasceu ao redor de 1820 — Leconte de Lisle, Baudelaire, Flaubert, os Goncourt —, ainda mais tarde, na segunda metade do século, ela predominava, embora apresentasse, é claro, já desde o começo, variações muito diversificadas em cada caso particular, percorrendo tãdas as gradações, desde a colheita estético-hedonista de impressões, até a destruidora autotortura e a entrega a elas

e à sua formação artística. As fontes desta ideologia devem ser procuradas na repulsa que justamente os mais eminentes escritores sentiam diante da cultura e da sociedade contemporâneas, a qual os obrigava a um afastamento de tãda problemática do tempo, afastamento êste que era tanto maior quanto estava misturado com perplexidade; pois êles próprios estavam indissolúvelmente ligados à sociedade burguesa. Pertenciam a ela pela sua estirpe e pela sua formação; gozavam da segurança e da liberdade de expressão que tinha ganho para si; não podiam senão achar no seu seio o grupo, talvez reduzido, dos seus leitores e admiradores; encontravam também nela a vontade quase ilimitada de empreendimento e de experimentação, que qualquer mecenas e qualquer editor forneciam a qualquer tendência literária, mesmo à mais singular ou extravagante. A diferença tão amiúde salientada entre “artista” e “burguês” não deve levar a que se admita que a literatura e arte do século XIX tivessem tido um solo nutriz diferente do da burguesia. Nem existia qualquer outro. Pois o quarto estado ia atingindo só muito paulatinamente, durante êsse século, o estado da autoconsciência político-econômica. Ainda faltava muito para que nêle se fizesse sentir qualquer traço de uma autonomia estética; as suas necessidades estéticas eram pequeno-burguesas. Em meio a êste dilema entre a repulsa instintiva e o envolvimento, simultâneamente também, em meio a uma liberdade quase anárquica de opiniões, de possibilidades de escolha de temas, de desfraldamento da peculiaridade pessoal com respeito a formas de vida e de expressão, os escritores que eram demasiado orgulhosos ou demasiado peculiarmente dotados para fornecerem a mercadoria de massas universalmente desejada e corrente, foram impelidos para um isolamento quase convulsivo no campo do puramente estético-estilístico e para uma aversão diante de qualquer possibilidade de intervenção prática por parte de suas obras nos problemas do tempo.

Para estas águas também veio parar o realismo misturador de estilos, e isto era mais nítido precisamente quando, como no caso de *Germinie Lacerteux*, pretendia ter intenções sociais e temporalmente problemáticas. Trata-se, como resulta imediatamente de uma investigação exata do seu conteúdo, não de um impulso social, mas de um impulso estético; e não de um tema que atinja o cerne da estrutura social, mas da descrição de um fenômeno isolado e singular, à margem dessa estrutura. Para os Goncourt, trata-se da atração estética do feio e do patológico. Com isto não queremos negar, de forma alguma, o valor da corajosa experiência que os Goncourt empreenderam ao escrever e publicar *Germinie Lacerteux*. O seu exemplo contribuiu para inspirar e encorajar outros, que não ficaram presos no meramente estético. É surpreendente, mas é também inegável, que a inclusão do quarto estado no realismo sério foi decisivamente fomentada por aquêles que, à caça de novas impressões estéticas, descobriram o atrativo do feio e do patológico; no caso de Zola

ou dos naturalistas alemães do fim do século, esta relação é ainda inconfundível.

Também Flaubert, que tinha, aliás, quase a mesma idade de Edmond de Goncourt, era um dos que se isolaram totalmente no campo do estético; êle até é talvez, dentre êles, o que levou mais longe a renúncia ascética a uma vida própria, na medida em que não servisse mediata ou imediatamente ao estilo. No capítulo anterior tentamos descrever a sua ideologia artística, comparável a uma teoria mística de afundamento, e também tentamos mostrar como foi precisamente êle quem, pela coerência incoerível e pela profundidade do seu esforço, penetrou na profundidade das coisas, de forma a tornar visível a problemática do tempo, embora o autor não assumia qualquer posição frente a ela. Isto conseguiu nos seus melhores tempos; mais tarde, não. O isolamento no estético e a observação da realidade meramente como objeto de reprodução literária, no fim das contas, não acabou bem para êle nem para a maioria dos seus contemporâneos que compartilhavam esta posição. Quando se compara o mundo de Stendhal ou ainda o de Balzac com o de Flaubert ou com o dos dois Goncourts, êste último parece, apesar da plethora de impressões, estranhamente estreito e mesquinho. O que é digno de admiração em documentos tais como a correspondência de Flaubert ou o diário dos Goncourt é a pureza e a insubornabilidade da moral artística, a riqueza das impressões processadas, o refinamento da cultura sensível. Mas ao mesmo tempo também sentimos, pois hoje lemos com olhos diferentes do que os de vinte ou trinta anos atrás, que há nestes livros algo de angustiante e de apertado. São cheios de realidade e de gênio, mas pobres de humor e de calma interna. O puramente literário, mesmo no degrau mais elevado da compreensão artística e em meio à maior riqueza das impressões, limita o juízo, empobrece a vida e distorce, por vêzes, a visão dos fenômenos. E enquanto os escritores se afastam depreciativamente do burburinho do político e do econômico, valorizando a vida sempre só como tema literário, mantendo-se sempre longe dos grandes problemas práticos, cheios de altivez e de amargura, para conquistar cada dia de nôvo, amiúde com grande esforço, o isolamento artístico para o seu trabalho, enquanto isso, o prático penetra, apesar de tudo, em mil formas mesquinhas, até atingi-los: surgem desgostos com editôres e críticos, nasce o ódio contra o público que se quer conquistar, enquanto escasseia uma base para um sentimento e um pensamento comuns; por vêzes há também problemas de dinheiro; e quase ininterruptamente, superexcitação nervosa e medo pela própria saúde. Todavia, como, em geral, levam a vida de burgueses remediados, moram confortavelmente, comem do bom e do melhor e se entregam ao gôzo de todos os deleites da sensibilidade mais elevada, como a sua existência nunca se vê ameaçada por grandes estremecimentos e perigos, o que surge é, não obstante todo o gênio e tôda a insubornabilidade artística, um quadro de conjunto singularmente mesquinho, o do grão-

-burguês egocêntrico, preocupado pelo seu confôrto estético, nervoso, torturado pelos aborrecimentos, maníaco enfim — só que a sua mania chama-se, no seu caso, "literatura".

Emile Zola é vinte anos mais jovem do que a geração de Flaubert e dos Goncourt; está ligado a êles, sofre a sua influência, apóia-se nêles e tem muito em comum com êles. Também parece não ter sido isento de neurastenia, mas é de origem mais pobre em dinheiro, em tradição familiar, em refinamento sensível. Destaca-se enèrgicamente dentre o grupo dos realistas estéticos. Queremos tomar novamente como exemplo um texto, para podermos trabalhar com a maior exatidão possível. Escolhemos uma passagem de *Germinal* (1888), o romance que trata da vida numa comarca carvoeira do norte da França; trata-se do encerramento do segundo capítulo da terceira parte. É uma quermesse, um entardecer de domingo de julho; os trabalhadores da comarca passaram a tarde inteira indo de uma taverna à outra, beberam, jogaram boliche, assistiram a tôda espécie de espetáculos. O encerramento do dia é constituído pelo baile, o *bal du Bon-Joyeux*, no local da viúva Désir, gorda e cinquentona, mas ainda muito cheia de alegria de viver. O baile, para o qual chegaram finalmente também as mulheres de mais idade com as suas crianças de colo, já se prolongou durante várias horas:

Jusqu'à dix heures, on resta. Des femmes arrivaient toujours, pour rejoindre et emmener leurs hommes; des bandes d'enfants suivaient à la queue; et les mères ne se gênaient plus, sortaient des mamelles longues et blondes comme des sacs d'avoine, barbouillaient de lait les poupons joufflus; tandis que les petits qui marchaient déjà, gorgés de bière et à quatre pattes sous les tables, se soulageaient sans honte. C'était une mer montante de bière, les tonnes de la veuve Désir éventrées, la bière arrondissant les panses, coulant de partout, du nez, des yeux et d'ailleurs. On gonflait si fort, dans le tas, que chacun avait une épaule ou un genou qui entrait chez le voisin, tous égayés, épanouis de se sentir ainsi les coudes. Un rire continu tenait les bouches ouvertes, fendues jusqu'aux oreilles. Il faisait une chaleur de four, on cuisait, on se mettait à l'aise, la chair dehors, dorée dans l'épaisse fumée des pipes; et le seul inconvénient était de se déranger, une fille se levait de temps à autre, allait au fond, près de la pompe, se troussait, puis revenait. Sous les guirlandes de papier peint, les densesurs ne se voyaient plus, tellement ils sauaient; ce qui encourageait les galibots à culbuter les herscheuses, au hasard des coups de reins. Mais lorsqu'une gaillarde tombait avec un homme par dessus elle, le piston couvrait leur chute de sa sonnerie enragée, le branle des pieds les roulait, comme si le bal se fût éboulé sur eux.

Quelqu'un, en passant, avertit Pierron que sa fille Lydie dormait à la porte, en travers du trottoir. Elle avait bu sa part de la bouteille volée, elle était soûle, et il dut l'emporter à son cou, pendant que Jeanlin et Bébert, plus solides, le suivaient de loin,

trouvant ça très farce. Ce fut le signal du départ, des familles sortirent du Bon-Joyeux, les Maheu et les Levaque se décidèrent à retourner au coron. A ce moment, le père Bonnemort et le vieux Mouque quittaient aussi Montsou, du même pas de somnambules, entêtés dans le silence de leurs souvenirs. Et l'on entra tous ensemble, on traversa une dernière fois la ducasse, les poêles de friture qui se figeiam, les estaminets d'où les dernières chopes coulaient en ruisseaux, jusqu'au milieu de la route. L'orage menaçait toujours, des rires montèrent, dès qu'on eut quitté les maisons éclairées, pour se perdre dans la campagne noire. Un souffle ardent sortait des blés mûrs, il dut se faire beaucoup d'enfants, cette nuit-là. On arriva débandé au coron. Ni les Levaque ni les Maheu ne soupèrent avec appétit, et ceux-ci dormaient en achevant leur bouilli du matin.

Etienne avait emmené Chaval boire encore chez Rasseneur.

— "J'en suis!" dit Chaval, quand le camarade lui eut expliqué l'affaire de la caisse de prévoyance. "Tape là-dedans, tu es un bon!"

Un commencement d'ivresse faisait flamber les yeux d'Etienne. Il cria: — Oui, soyons d'accord ... Vois-tu, moi, pour la justice je donnerais tout, la boisson et les filles. Il n'ya qu'une chose qui me chauffe le coeur, c'est l'idée que nous allons balayer les bourgeois³.

3 Ficou-se até as dez. Continuavam a chegar mulheres, para juntar-se e para levar embora os seus homens; bandos de crianças seguiam-nos; e as mães não faziam cerimônia, punham para fora mamãs longas e loiras como sacos de aveia, berravam de leite os seus bebês bochechudos; enquanto os pequenos que já andavam, empanturrados de cerveja e de quatro sob as mesas, aliviavam-se sem vergonha. Era uma maré alta de cerveja, os tonéis da viúva Désir estripados, a cerveja arredondando as panças, correndo em toda parte, do nariz, dos olhos e de outras partes. Estavam tão inchados e enroscados que cada um tinha um ombro ou um joelho que entrava no seu vizinho, todos alegres, expansivos por se sentirem assim os cotovelos. Um riso contínuo mantinha todas as bocas abertas, fendidas até as orelhas. Fazia um calor de forno, cozinhava-se, ficava-se à vontade, a carne de fora, dourada na espessa fumaça dos cachimbos; e o único inconveniente era o de se incomodar, uma moça levantava-se de vez em quando, ia até o fundo, perto da bomba, arregaçava-se, depois voltava. Sob as guirlandas de papel pintado os dançarinos não mais se viam, de tanto que suavam; o que encorajava os rapazes serventes nas minas a derrubar as rastilheiras ao acaso das nadegadas. Mas quando uma rapariga caía com um rapaz por cima dela, o pistão cobria a sua queda com o seu ressoar irado, o movimento dos pés os rolava, como se a dança tivesse desabado por cima deles.

Alguém, de passagem, advertiu Pierron que sua filha Lídia dormia à porta, atravessada na calçada. Havia bebido sua parte da barrafa roubada, estava bêbada, e ele teve de carregá-la no ombros, enquanto Jeanlin e Bébert, mais sólidos, seguiam-nos de longe, achando tudo muito engraçado. Foi o sinal da partida, famílias saíram do *Bon-Joyeux*, os Maheu, e os Levaque decidiram-se a voltar ao vilarejo. Nesse momento, o compadre Bonnemort e o velho Mouque deixavam também Montsou, no mesmo passo de sonâmbulos, obstinados no silêncio das suas lembranças. E voltou-se todos juntos, e atravessou-se pela última vez a quermesse, as frigideiras que se endureciam, as tavernas onde os últimos chopes escorriam como riachos, até o meio da estrada. A tempestade ameaçava sempre, risadas subiram, logo que se deixou para trás as últimas casas iluminadas, para perder-se no campo escuro. Um sopro ardente subia dos trigais maduros; deve-se ter feito muitas crianças, nessa noite. Chegaram debandados ao vilarejo. Nem os Levaque nem os Maheu cearam com apetite, e estes dormiam enquanto terminavam com o cozido da manhã.

Etienne tinha levado Chaval para beber ainda no Rasseneur.

— "Estou nessa!" disse Chaval, quando o camarada acabou de lhe explicar o caso da caixa de providência. "Toca aí, você é dos bons!"

Este trecho pertence àqueles que, quando da primeira aparição das obras de Zola, nos últimos trinta anos do século passado, provocaram repulsa, horror, mas também, junto a uma minoria notável, grande admiração; muitos dos seus romances alcançaram, logo após a sua publicação, grandes tiragens, ao mesmo tempo que começou um forte movimento pró ou contra a justificação de tal arte. Quem, não sabendo nada acerca disso e não lesse nada da obra de Zola afora o primeiro parágrafo do texto que reproduzimos aqui, poderia acreditar, por um instante, que se tratasse de uma forma literária desse naturalismo grosseiro que já se conhece da pintura flamenga e, sobretudo, da pintura holandesa do século XVII; não seria mais do que uma orgia de bebida e de dança nas camadas mais baixas da população, como podem ser encontradas ou imaginadas na obra de Rubens ou Jordaens, de Brouwer ou Ostade, embora não sejam camponeses os que aqui bebem e dançam, mais operários industriais. Outrossim há também uma diferença no efeito, na medida em que os pormenores particularmente grosseiros têm, para a duração em que são pronunciados ou lidos, um efeito mais duro e penoso do que teriam em meio a um quadro; mas estas diferenças não são fundamentais. Poder-se-ia acrescentar, ainda, que Zola conferiu grande valor, evidentemente, ao elemento puramente sensível da "pintura literária" de uma orgia da plebe, que o seu talento revela neste trecho traços de inspiração decididamente pictórica, por exemplo, na pintura da carne (... *les mères ... sortaient des mamelles longues et blondes comme des sacs d'avoine ...*; e mais tarde ... *la chair dehors, dorée dans l'épaisse fumée des pipes*); e também a cerveja que corre, a emanação do suor, as bocas grandemente arreganhadas tornam-se impressões óticas; junto a elas, são provocados efeitos acústicos e outros efeitos sensíveis; em resumo, poder-se-ia achar, por um instante, que o que se desenrola à nossa frente não é mais do que um processo particularmente vigoroso de estilo baixo, uma devassa grosseira. Sobretudo o encerramento do parágrafo, o furioso soprar e o selvagem dançar, que encobre e engole a queda de um casal, dá a nota grotesca e orgiástica, que faz parte de tais quadros farsescos.

Mas só por causa disto os contemporâneos de Zola não se teriam irritado tanto. Entre os seus inimigos, que se assanhavam pelo repugnante, o sujo, o obscuro da sua arte, havia certamente muitos que observavam o realismo grotesco ou cômico de épocas anteriores, também suas representações mais cruas ou mais amorais, com indiferença ou até com deleite. O que os enchia de excitação era muito mais a circunstância de que Zola não apresentava a sua arte, de forma alguma como sendo de "estilo baixo" ou cômico; quase cada uma das suas linhas delatava que tudo era

Um comêço de embriaguez fazia chamejar os olhos de Etienne. Gritou: — Sim, de acordo ... Você vê, eu, deixaria tudo pela justiça, a bebida e as moças. Só há uma coisa que me entusiasma, é a ideia de que vamos varrer os burgueses.

considerado da forma mais séria e moralista possível; que o conjunto não seria um divertimento ou um jogo artístico, mas um retrato verdadeiro da sociedade contemporânea tal como êle, Zola, a via; tal como também o público era intimado, nestas obras, a vê-la.

Difícilmente poderíamos sentir isto a partir apenas do primeiro parágrafo do nosso texto; quando muito, poderíamos surpreender-nos por causa da objetividade quase protocolar do relato, o qual, com tôda a sensibilidade da sua apresentação, contém algo de sêco, de claro de mais, de quase cruel; nenhum autor que tencione apenas um efeito cômico ou grotesco escreve desta forma. A primeira frase: *Jusqu'à dix heures, on resta*, seria inconcebível em meio de uma orgia grotesca da plebe. Para que é dado de antemão o fim da orgia? Isto tem um efeito demasiado despoetizante para fazer parte de uma intenção meramente cômica ou grotesca. E por que tão cedo? Que espécie de orgia é esta, que acaba tão cedo? A gente das minas de carvão deve cair da cama cedo, na segunda-feira, alguns dêles, já às quatro ... E após a primeira surpresa, há outras coisas que chamam a atenção. Para uma orgia, mesmo junto ao povaréu, é necessária a superabundância. Certamente há fartura, mas é uma fartura pobre e parca: nada além da cerveja. O conjunto mostra como são desconsoladas e miseráveis as alegrias desta gente.

A verdadeira intenção do texto torna-se mais nítida no segundo parágrafo, que descreve a partida e a volta ao lar. A filha do mineiro Pierron, Lydie, é encontrada dormindo, totalmente bêbada, na rua, diante do local do baile. Lydie é uma menina de doze anos, que estêve vadiando com dois meninos de igual idade, vizinhos seus: Jeanlin e Bébert. Os três já trabalharam na mina, puxando os carrinhos; são crianças prematuramente estragadas, especialmente o astuto e malévolo Jeanlin. Desta vez incitou os outros dois a roubar uma garrafa de genebra de uma das barracas da quermesse; beberam-na juntos, mas para a menina a dose foi grande demais; é carregada pelo pai para casa, e os dois meninos seguem a certa distância, *trouvant cela très farce* ... Entrementes partem as famílias vizinhas, Maheu e Levaque, juntando-se ainda dois mineiros que já foram cortadores de carvão, Bonnemort e Mouque, que, como de costume, passaram o dia juntos. Embora tenham apenas sessenta anos de idade, já são os últimos da sua geração, consumidos e embotados; servem apenas para trabalhar, na mina, junto aos cavalos. No seu tempo livre estão quase sempre juntos, quase sem se falar. Assim, vão juntos, mais uma vez, através do burburinho cada vez mais fraco da quermesse, dirigindo-se à vila onde todos moram. Logo após deixarem atrás de si as casas iluminadas, onde começa o campo aberto, sobem risadas até êles; da escuridão do trigo maduro, sobe uma exalação quente: muitas crianças são geradas durante essa

noite. Finalmente chegam à sua casinhola onde, meio adormecidos, comem os restos requentados do almoço, guardados para a noite.

Entrementes, dois homens mais jovens foram ainda a uma outra taverna. Em geral os dois não se dão muito bem, por causa de uma garôta; mas hoje têm algo importante a tratar. Etienne quer conquistar Chaval para o seu projeto de uma caixa de previdência, para que o pessoal não fique sem recursos quando se chegar à greve. Chaval está de acôrdo. Aquecidos pelas suas esperanças revolucionárias e pelo álcool, esquecem a sua inimizade (é claro que não por muito tempo) e se unem no ódio comum contra o burguês.

Alegrias pobres e grosseiras; corrupção prematura e rápido desgaste do material humano; embrutecimento da vida sexual e, em relação às condições de vida, natalidade demasiado elevada, pois a cópula é o único deleite gratuito; por trás disto, no caso dos mais enérgicos e inteligentes, ódio revolucionário, que se apressa para a eclosão: êstes são os motivos do texto. Êles são postos em evidência sem reбуços, sem medo diante das palavras mais claras, nem diante dos acontecimentos mais feios. A arte do estilo renunciou totalmente a procurar efeitos agradáveis, no sentido tradicional; serve à verdade desagradável, oprimente, desconsolada. Mas esta verdade serve simultaneamente como incitação para uma ação no sentido da reforma social. Não mais se trata, como no caso dos Goncourt, do atrativo sensível do feio; trata-se, sem qualquer dúvida, do cerne do problema social do tempo, da luta entre o capital industrial e a classe operária. O princípio *l'art pour l'art* está liquidado. Pode-se constatar que também Zola sentiu e aproveitou a sugestão sensível do feio e do repugnante; pode-se-lhe também lançar em rosto que a sua fantasia, um tanto grosseira e violenta, levou-o a cometer exageros, brutais simplificações e a empregar uma psicologia demasiado materialista. Mas tudo isto não é decisivo: Zola levou a sério a mistura dos estilos; foi além do realismo meramente estético da geração que o precedeu; é um dos pouquíssimos escritores do século que fizeram a sua obra a partir dos grandes problemas do seu tempo. Neste sentido, apenas Balzac é comparável com êle, mas escreveu num tempo em que muito daquilo que Zola reconheceu não se tinha ainda desenvolvido ou não podia ainda ser reconhecido. Se Zola exagerou, êle o fez na direção que interessava, e se tinha predileção pelo feio, fez dela o uso mais frutífero possível. *Germinal* é ainda hoje, após bem mais de meio século, cujas últimas décadas nos presentearam destinos com os quais Zola nem sonhava, um livro terrível; mas também hoje nada perdeu da sua importância, quase nada da sua atualidade. Há nêles trechos que merecem ser considerados clássicos, que merecem entrar nos livros de leitura, porque apresentam com clareza e simplicidade modelares a situação do quarto estado e o seu despertar, num estágio temporário da época de transição em que

ainda nos encontramos. Penso, por exemplo, na conversação noturna em casa do mineiro Maheu, que está no terceiro capítulo da terceira parte. A conversa gira, num primeiro momento, acêrca do excessivo apêto nas casas demasiado pequenas da vila, com as suas desvantagens para a saúde e para a moral, e continua, depois, desta forma:

“Dame!” répondait Maheu, “si l'on avait plus d'argent, on aurait plus d'aise . . . Tout de même, c'est bien vrai que ça ne vaut rien pour personne, de vivre les uns sur les autres. Ça finit toujours par des hommes seuls et par des filles pleines”.

Et la famille partait de là, chacun disait son mot, pendant que le pétrole de la lampe viciait l'air de la salle, déjà empuantie d'oignon frit. Non, sûrement, la vie n'était pas drôle. On travaillait en vraies brutes à un travail qui était la punition des galériens autrefois, on y laissait sa peau plus souvent qu'à son tour, tout ça pour ne pas même avoir de la viande sur sa table, le soir. Sans doute, on avait sa pâtée quand même, on mangeait, mais si peu, juste de quoi souffrir sans crever, écrasé de dettes, poursuivi comme si l'on volait son pain. Quand arrivait le dimanche, on dormait de fatigue. Les seuls plaisirs, c'était de se soûler ou de faire un enfant à sa femme; encore la bière vous engraisait trop le ventre, et l'enfant, plus tard, se foutait de vous. Non, non, ça n'avait rien de drôle.

Alors, la Maheude s'en mêlait:

“L'embêtant, voyez-vous, c'est lorsqu'on se dit que ça ne peut pas changer . . . Quand on est jeune, on s'imagine que le bonheur viendra, on espère des choses; et puis, la misère recommence toujours, on reste enfermé là-dedans . . . Moi, je ne veux du mal à personne, mais il y a des fois où cette injustice me révolte.”

Un silence se faisait, tous soufflaient un instant, dans le malaise vague de cet horizon fermé. Seul, le père Bonnemort, s'il était là, ouvrait des yeux surpris, car de son tempo on ne se tracassait pas de la sorte: on naissait dans le charbon, on tapait à la veine, sans en demander davantage; tandis que, maintenant, il passait un air qui donnait de l'ambition aux charbonniers.

“Faut çracher sur rien, murmurait-il. Une bonne chope est une bonne chope . . . Les chefs, c'est souvent de la canaille; mais il y aura toujours des chefs, pas vrai? Inutile de se casser la tête à réfléchir là-dessus.”

Du coup, Etienne s'animait. Comment! la réflexion serait défendue à l'ouvrier! Eh! justement, les choses changeraient bientôt, parce que l'ouvrier réfléchissait à cette heure . . .⁴

4 “Diacho!” respondeu Maheu, “se a gente tivesse mais dinheiro, a gente estaria mais folgado . . . Mesmo assim, é bem verdade que isso não faz bem a ninguém, isto de viver uns sobre os outros. Isso acaba sempre em homens bêbados e moças grávidas.”

E a família saiu daí, cada um dizia alguma coisa, enquanto o querosene da lâmpada viciava o ar da sala, já empestado pelo cheiro de cebola frita. Não,

Não se trata de uma conversação determinada, mas apenas de um exemplo, uma das muitas conversas que tôda noite ocorrem na casa dos Maheu, sob a influência do seu inquilino, Etienne Lantier — daí, também, o imperfeito. A lenta transição da embotada submissão à consciência da própria situação, o germinar de esperanças e planos, as diferentes posições das gerações e, junto a isto, o lóbrego e miserável e enfumaçado do ambiente, os seres humanos apinhados, a simples praticidade das palavras que surgem: tudo isto dá um quadro modelar da classe operária da primeira época socialista, e hoje ninguém quereria ainda negar seriamente a importância histórico-universal do tema. Qual é o nível estilístico que se deve atribuir a um texto como êste? Trata-se, sem qualquer dúvida, de uma grande tragédia histórica, de uma mistura de *humile* com *sublime*, na qual, devido ao conteúdo, predomina o último. Frases tais como a de Maheu (*si l'on avait plus d'argent on aurait plus d'aise* — ou *Ça finit toujours par des hommes seuls et par des filles pleines*), para não falar nas da sua mulher, tornaram-se frases de grande estilo; longo caminho foi percorrido desde Boileau, que só podia imaginar o povo fazendo momices grotescas na farsa mais baixa. Zola sabe como êstes seres humanos pensaram e falaram. Conhece também todos os detalhes da mineração; conhece a psicologia de cada classe de operários e da administração; o funcionamento da gerência central; a luta entre os grupos capitalistas; a colaboração dos interesses capitalistas com o govêrno, com o exército. Mas não escreveu apenas romances sobre operários industriais; tal como Balzac, porém de forma mais metódica e exata, quis abranger tôda a vida do seu tempo (o segundo Império): o povo de Paris, os camponeses, o teatro, as grandes lojas, a bôlsa, e muitas coisas mais. Em todos os campos, Zola se tornou perito, em tôda parte penetrou na estrutura social e na técnica. Nos *Rougon-Macquart* há uma

certamente, a vida não era divertida. Trabalhava-se como verdadeiras bêstas num trabalho que em outros tempos era o castigo dos galeotes, mais frequentemente perdia-se lá a pele antes do tempo, tudo isso para não ter nem carne à mesa, à noite. Sem dúvida, a gente tinha a sua bóia, a gente comia, mas tão pouco, justinho o necessário para sofrer sem morrer, aplastado pelas dívidas, perseguido como se a gente roubasse o próprio pão. Quando chegava o domingo, dormia-se de cansaço. Os únicos prazeres eram o de se embebedar ou o de fazer um filho à sua mulher; e ainda, a cerveja engordava demais o ventre e a criança, mais tarde, se cagava em você. Não, não, isso não tinha graça nenhuma.

Então, a Maheu metia-se:

“O chato, vejamos, é quando a gente se diz que isto não pode mudar . . . Quando a gente é jovem, a gente imagina que virá a felicidade, a gente espera coisas; e depois, a miséria sempre recomeça de novo, a gente fica preso lá dentro . . . Eu não quero mal a ninguém, mas há vêzes em que esta injustiça me revolta.”

Fazia-se um silêncio, todos ressopravam por um instante, no vago mal-estar dêste horizonte fechado. Só o compadre Bonnemort, quando estava lá, abria olhos surpresos, pois no seu tempo a gente não se inquietava dêsse jeito: nascia-se no carvão, marretava-se na mina, sem pedir mais nada; enquanto que agora, soprava um vento que dava ambição aos carvoeiros.

“Não se deve cuspir em ninguém, murmurava. Um bom chope é um bom chope . . . Os chefes, quase sempre são canalhas; mas haverá sempre chefes, não é verdade? É inútil quebrar a cabeça pensando nisso.”

De repente, Etienne se animava. Como! a reflexão estaria proibida para o operário? Ei, justamente, as coisas mudariam logo, porque o operário estava refletindo agora . . .

soma inimaginável de inteligência e de trabalho. Hoje estamos saturados de tais impressões; Zola achou muitos seguidores; e cenas semelhantes à da casa dos Maheu poderiam ser encontradas em qualquer reportagem moderna. Mas Zola foi o primeiro, e a sua obra está plena de quadros de espécie e de hierarquia semelhantes. Será que alguém antes dêle viu jamais um cortiço como êle o fez, no segundo capítulo de *L'Assommoir*? Dificilmente; aliás, êle não apresenta um quadro visto por êle mesmo, mas as impressões de uma lavadeira jovem, que não vive há muito tempo em Paris, que espera ao portão; também estas páginas parecem-me clássicas. Os erros da concepção antropológica de Zola e os limites do seu gênio são evidentes; elas não ferem a sua importância artística, moral e sobretudo histórica, e quero acreditar que a sua figura crescerá, à medida que ganharmos distância do seu tempo e dos seus problemas; tanto mais quanto êle foi o último dos grandes realistas franceses. Já durante a última década da sua vida, a reação "antinaturalista" tornou-se muito forte e, além do mais, não havia mais ninguém que pudesse medir-se com êle quanto à força de trabalho, quanto ao domínio da vida do seu tempo, quanto a fôlego e a coragem.

A literatura francesa do século XIX está muito à frente das literaturas dos outros países europeus quanto à apreensão da realidade contemporânea. Acêrca da Alemanha, ou melhor, do espaço lingüístico alemão, já falamos rapidamente em páginas anteriores. Se considerarmos que Jeremias Gotthelf (nascido em 1797) é apenas dois anos mais velho, Adalbert Stifter (1805), seis anos mais jovem do que Balzac; que os coetâneos alemães de Flaubert (1821) e de Edmond de Goncourt (1822) são, por exemplo, Freytag (1816), Storm (1817), Fontane e Keller (ambos 1819); que os narradores de maior renome relativo nascidos mais ou menos no tempo de Zola, isto é, ao redor de 1840, se chamam Anzengruber e Rosegger; então só êstes nomes já mostram que, na Alemanha, a própria vida era muito mais provinciana, mais antiquada, muito menos "contemporânea". As paisagens do espaço lingüístico alemão viviam, cada uma delas, na sua peculiaridade, e em nenhuma delas chegou a medrar a consciência da vida moderna e das evoluções que se estavam preparando. Mesmo após 1871, esta consciência nasceu só muito lentamente ou, pelo menos, demorou muito até que ela se documentasse enêrgicamente na representação literária da realidade contemporânea. Durante longo tempo a própria vida permaneceu enraizada no individual, no singular, no tradicional mais fortemente do que na França; não fornecia temas para um realismo tão universal e nacional, tão materialmente moderno, que analisasse o destino em formação de toda a sociedade européia da forma como o realismo francês o fazia. E entre os escritores alemães que, quase todos alimentados pelas fontes da vida pública francesa, apareciam como críticos radicais das situações da sua pátria, não surgiu nenhum talento realista

significativo. Os escritores alemães de nível, que se ocupavam da representação da realidade contemporânea, tinham em comum o enleamento nas tradições do recanto em que estavam enraizados. Com isto, o poético, o romântico, o "à maneira de Jean-Paul", ou também o antiquado, o sólidamente burguês, ou as duas ordens de coisas juntas, tornaram impossível por muito tempo um tal radicalismo da mistura de estilos, tal como tinha surgido muito cedo na França. Sòmente no fim do século ela conseguiu se impor, após pesadas lutas. Em compensação, reina, entre os melhores dêstes escritores, uma tão íntima devoção vital e uma pureza na visão do ofício humano como não podem ser encontradas na França em parte alguma. Stifter ou Keller, por exemplo, podem provocar no leitor um enlêvo muito mais puro e íntimo do que Balzac, Flaubert ou até Zola; e nada é mais injusto do que uma declaração de Edmond de Goncourt de 1871, que se encontra no quarto tomo de *Journal* (aliás pode-se explicar, talvez, pela natural amargura de um francês fortemente atingido pelos acontecimentos da guerra franco-prussiana): nega aos alemães todo humanismo; não teriam nem romance, nem drama! É claro que justamente as melhores obras alemãs desta época não tinham qualquer validade universal e não podiam, devido a toda a sua condição, ser acessíveis a um homem como Edmond de Goncourt.

Algumas datas podem proporcionar uma visão panorâmica; começaremos com os anos quarenta. Em 1843 apareceu a mais importante tragédia realista da época, *Maria Magdalena* de Hebbel, aproximadamente ao mesmo tempo surge Stifter (primeiro volume dos *Studien* em 1844, *Nachsommer* em 1857); também os mais conhecidos escritos narrativos de Gotthelf, que era um tanto mais velho, são dêste decênio. Na década seguinte aparece Storm (*Immensee*, 1852), que, porém, só mais tarde chegou à maturidade; Keller (primeira edição de *Der grüne Heinrich* em 1855, *Leute von Seldwyla*, primeiro tomo, 1856); Freytag (*Soll und Haben*, 1855); Raabe (*Chronik der Sperlingsgasse*, 1856, *Der Hungerpastor*, 1864). Nas décadas anterior e posterior à criação do império alemão, não se vê nada de pròpriamente nôvo no realismo contemporâneo; contudo, formou-se algo assim como um moderno romance de costumes, cujo representante mais apreciado, então, e até a década de noventa, foi Friedrich Spielhagen, hoje totalmente esquecido. A língua, o conteúdo e o gosto decaem nestas décadas; só alguns poucos representantes da geração mais velha, sobretudo Keller, escreviam uma prosa com som e com pêso. Só após 1880, Fontane, que já tinha mais de sessenta anos, chegou a um desenvolvimento pleno como narrador de temas contemporâneos; parece-me de nível muito mais baixo do que Gotthelf, Stifter ou Keller, mas a sua arte inteligente e amável ainda nos dá o melhor retrato da sociedade do seu tempo, com que contamos. Além disso ela pode ser considerada, não obstante a sua limitação a Berlim e às terras a leste do Elba, como passagem para um realismo

mais livre, menos ensimesmado, mais espaçoso. Ao redor de 1890, as influências estrangeiras penetram por tôda parte; no que respeita à representação da realidade contemporânea, isto leva ao surgimento de uma escola naturalista alemã, cuja figura mais importante é, de longe, a do dramaturgo Hauptmann. *Die Weber, Der Biberpelz, Fuhrmann Henschel* pertencem ainda ao século XIX. Já ao século XX pertence o primeiro grande romance realista, que, embora muito peculiar na sua forma, corresponde no seu nível estilístico às obras dos realistas franceses do século XIX: *Buddenbrooks*, de Thomas Mann, apareceu em 1901. Deve ser salientado o fato de que também Hauptmann e até Thomans Mann estavam, nos seus começos, mais fortemente ancorados no solo das suas regiões natais — as montanhas da baixa Silésia e Lübeck, respectivamente — do que a maioria dos franceses de que tratamos aqui.

Nenhum dos homens de entre 1840 e 1890, desde Jeremias Gotthelf até Theodor Fontane, apresentou de forma totalmente desenvolvida e unificada as características principais do realismo francês, isto é, do realismo europeu em formação, a saber: representação séria da realidade social quotidiana contemporânea, fundamentada na constante movimentação histórica, tal como surge das análises dos últimos capítulos. Duas figuras tão fundamentalmente diferentes como Gotthelf, homem prático, vigoroso, que não retrocedia diante de nenhuma realidade, segundo a melhor tradição dos pastores de almas, e Hebbel, jovem, oprimido e sombrio, que escreveu o drama pesado como o chumbo do marceneiro Anton e sua filha, têm em comum a característica de que o pano de fundo histórico dos acontecimentos por eles narrados parece totalmente imóvel. As casas dos camponeses do Bernbiet parecem destinadas a permanecer ainda durante séculos na mesma calma em que ficaram desde há séculos, movimentada apenas pela mudança das estações e das gerações. E também parece carecer totalmente de movimento histórico a moral atrozmente antiquada e pequeno-burguesa, por cuja causa se asfixiam as pessoas em *Maria Magdalena*. Aliás, Hebbel não deixa suas personagens falarem uma linguagem tão popular como, por exemplo, a que Schiller permite ao seu músico Miller, não as localiza, pois o cenário é “uma cidade mediana”, a linguagem, da qual Fr. Th. Vischer já disse que nenhuma burguesa, nenhum marceneiro a falaria, contém, juntamente com formas populares, muito *pathos* convulsivamente poético, cujo efeito é, por vêzes, tão antinatural, mas também tão terrivelmente sugestivo como o poderia ser um Sêneca transportado para uma linguagem pequeno-burguesa. As coisas se dão de maneira muito semelhante, a partir do ponto de vista do nosso problema no caso de um escritor totalmente diferente, no caso de Adalbert Stifter: também êle estiliza a fala das suas personagens, e o faz de uma maneira simples, pura e nobre, de tal forma que não é possível encontrar na sua obra qualquer palavra crua, e muito poucas palavras saborosamente populares.

A sua linguagem toca o ordinário e o quotidiano com distinção suave, inocente e um tanto tímida; relaciona-se estreitamente com isto, o fato de suas personagens viverem também numa vida historicamente quase imóvel. Tudo o que penetra na sua obra, oriundo das engrenagens da história contemporânea, da mundanidade moderna, a política, os negócios, o dinheiro, as atividades profissionais (a não ser as atividades agrícolas ou artesanais) — tudo isto êle circunscreve com palavras simples e nobres, mas também extremamente generalizantes, insinuantes, precavidas, para que absolutamente nada daquela feia e impura confusão chegue até êle ou até o seu leitor. Muito mais político, certamente também mais moderno é Gottfried Keller, mas não vai além do peculiar e estreito espaço da Suíça. O otimismo democrático-liberal em que vive, onde a personalidade pode ainda procurar, livre e impoluta, o seu próprio caminho, parece-nos, hoje, uma estória dos velhos tempos. Além do mais, êle se mantém num nível médio de seriedade; aliás, a mais forte mágica do seu ser consiste na sua peculiar alegria feliz, capaz de brincar amável e irônicamente até com as coisas mais erradas ou horrendas.

As guerras vitoriosas, coroadas pela formação do império alemão, tiveram as piores conseqüências morais e artísticas. A nobre pureza das paisagens, isoladas do moderno burburinho universal, não mais se pôde sustentar na vida pública ou literária; e o elemento moderno, que se impunha na literatura, pareceu indigno da tradição alemã, ilegítimo e cego diante da sua própria ilegitimidade e diante dos problemas da época. Houve, certamente, alguns escritores cujos olhos viam com maior agudeza; talvez Vischer, que já era velho, então; também Jacob Burckhardt, mas êste era suíço; e sobretudo Nietzsche, com quem também se deu, pela primeira vez, aquêle conflito entre escritor e público que na França pôde ser observado muito antes. Contudo, Nietzsche não representou realisticamente a realidade contemporânea: entre os que o fizeram, entre os autores de romances ou dramas, não parece haver entre 1870 e 1890 nenhuma figura nova de pêso e de nível, ninguém que tivesse sido capaz de configurar seriamente algo da estrutura da vida contemporânea; somente no caso de Fontane, já idoso, e mesmo aqui, apenas nos seus últimos romances, que são também os mais belos, os que surgiram após 1890, apresentam-se germes de um autêntico realismo temporal. Mas não chegam a se desenvolver totalmente, porque o seu tom ainda não vai além da meia seriedade de uma tagarelice amável, em parte otimista, em parte resignada. Lançar isto em rosto a Fontane seria injusto e desleal, pois êle nunca pretendeu ser um realista fundamentalmente crítico do seu tempo, da espécie que foram, por exemplo, Balzac e Zola. Pelo contrário, basta para sua fama o fato de o seu nome ser o único que se impõe, apesar de tudo, quando se fala na sua geração no sentido do realismo sério.

Também nos restantes países da Europa ocidental e meridional o realismo não atinge, durante a segunda metade do século, a mesma força independente nem a mesma coerência do realismo francês; nem sequer na Inglaterra, embora entre os romancistas ingleses se contem importantes realistas. O calmo desenvolvimento da vida pública durante a época vitoriana reflete-se no mais reduzido movimento do pano de fundo contemporâneo, contra o qual se desenrolam os acontecimentos da maioria dos romances. Os motivos tradicionais, religiosos e morais fornecem um contrapêso, de tal forma que o realismo não assume formas tão ásperas quanto na França. É claro que, de tempos em tempos, especialmente perto do fim do século, a influência francesa é significativa.

Por este tempo, isto é, a partir da década de oitenta, apresentam-se à luz do público europeu os países escandinavos e, sobretudo, a Rússia, com obras realistas. Entre os escandinavos a personalidade mais vigorosa é a do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen. Os seus dramas sociais são tendenciosos, levantam-se contra o entorpecimento, a falta de liberdade e de veracidade da vida moral das camadas mais elevadas da burguesia. Embora todos se desenvolvam na Noruega e tratem de situações pronunciadamente norueguesas, não deixaram de atingir com os seus problemas a burguesia da Europa central em geral; a sua magistral técnica dramática, a pontaria na direção da ação e a agudeza dos perfis das personagens, sobretudo de algumas figuras femininas, arrastaram o público. O efeito da sua obra foi muito grande, especialmente na Alemanha, onde o movimento naturalista de 1890 o honrou, lado a lado com Zola, como mestre, onde os melhores palcos apresentaram as suas peças em ótimas montagens, onde a importante renovação do teatro, que se estava realizando lá, está, em geral, ligada ao seu nome. Devido à total modificação da situação social da burguesia, que se iniciou em 1914 e, em geral, devido às reviravoltas originadas pela grande crise mundial, os seus problemas perderam em atualidade e hoje se percebe com maior clareza até que ponto a sua arte era deliberada e artificiosa. Mas fica-lhe o mérito histórico de ter conferido ao drama burguês sério um estilo; uma questão que já se tinha colocado a partir da *comédie larmoyante* do século XVIII, e que foi solucionada realmente só por êle. A sua desgraça, mas também, quicá, um pouco o seu mérito, foi que desde então a burguesia se modificou até torná-lo irreconhecível.

Mais persistente e mais importante é a influência dos russos, embora Gogol quase não a tivesse na Europa, e Turgueniev, que era amigo de Flaubert e de Edmond de Goncourt, provavelmente recebeu mais, no fim das contas do que deu. Tolstoi e Dostoievski começam a se introduzir a partir da década de oitenta; a partir de 1887 encontram-se os seus nomes e discussões a seu respeito no *Journal* dos Goncourt. Contudo, a compreensão das suas obras, sobretudo a de Dostoievski, parece

ter-se formado só lentamente; as traduções alemãs da obra dêste último já pertencem ao século XX. Não podemos falar aqui dos escritores russos em geral, nem das suas raízes e pressupostos, nem acerca da sua importância individual dentro da própria literatura russa; apenas, podemos falar da sua influência sobre o modo de ver e de representar a realidade na Europa.

Parece que a capacidade de conceber o quotidiano de forma séria já coube aos russos de antemão; que uma estética classicista, que exclui fundamentalmente do tratamento sério uma categoria literária do baixo, nunca pôde obter um solo firme, na Rússia. Ao mesmo tempo, ao observarmos o realismo russo, que chegou a seu auge apenas no século XIX, e até apenas na segunda metade, impõe-se a observação de que está fundamentado numa idéia cristã e patriarcal da dignidade criatural de cada ser humano, independentemente da sua classe social ou da sua situação e que, portanto, está aparentado, nos seus fundamentos, muito mais com o antigo realismo cristão do que com o moderno realismo europeu ocidental. A burguesia esclarecida, ativa, em ascensão para uma posição de domínio econômico e espiritual, que estava em tôda parte na base da cultura moderna e, especialmente, do moderno realismo, parece nem ter existido na Rússia. Pelo menos, não é possível encontrá-la nos romances, também ainda não nos de Tolstoi ou Dostoievski. Nos romances realistas há membros da alta aristocracia, proprietários aristocráticos de diferentes níveis e fortunas, há hierarquias de funcionários e de clérigos; outrossim, há pequenos burgueses e camponeses, isto é, há povo na mais vivaz das variedades. Mas o que fica no meio, a grande burguesia rica, os comerciantes, tudo isto ainda está dividido nas corporações e é, de qualquer forma, totalmente patriarcal na sua mentalidade e no seu modo de vida. Pense-se, por exemplo, no comerciante Samsonov, que tem um papel nos *Irmãos Karamasov* de Dostoievski, ou na casa e na família de Rogoshin, no *Idiota*. Isto não tem a mínima relação com a burguesia esclarecida da Europa central e ocidental. Os reformadores, revolucionários e conspiradores que aparecem em grande número, são originários das classes mais diferentes, e o gênero da sua rebeldia, por mais diferente que possa ser em cada caso, mostra sempre, ainda, uma estreita adesão ao mundo cristão-patriarcal, do qual não conseguem se libertar senão com torturada violência.

Mais uma peculiaridade que chama a atenção do leitor ocidental da literatura russa é a uniformidade da população e da sua vida neste país tão extenso, uma unidade evidentemente espontânea ou, pelo menos, existente há muito tempo, de tudo o que é russo, de tal forma que freqüentemente parece supérfluo indicar em que região a ação se desenrola em cada caso. Mesmo a paisagem é muito mais uniforme do que em qualquer outro país europeu. Afora as duas capitais, Moscou e São

Petersburgo, cujo caráter, muito diferente de uma para outra, é claramente reconhecível a partir da literatura, raramente as cidades, as vilas ou as províncias são designadas com exatidão. Já as *Almas mortas* de Gogol ou a sua famosa comédia *O Inspetor Geral*, indicam como cenário "uma cidade governamental" e "uma cidade de província", respectivamente, e coisa muito semelhante acontece com os *Demônios* de Dostoievski ou com os *Irmãos Karamasov*. Os proprietários de terras, funcionários, comerciantes, clérigos, pequeno-burgueses, e os camponeses parecem ser "russos" da mesma espécie em toda e qualquer parte; só raramente é chamada a atenção sobre peculiaridades da fala, e quando isto acontece, não se trata de pormenores dialetais, mas de detalhes ora individuais, ora sociais (como, por exemplo, a pronúncia do *o* usual entre o povo baixo), ou, finalmente, de variedades de fala que caracterizam as minorias que moram no país (judeus, poloneses, alemães, pequenos-russos). Todavia, no que diz respeito aos legítimos russos, ortodoxos de nascença, todos eles parecem formar no país todo, não obstante as diferenças de classe, uma única família patriarcal; coisa semelhante pode ser observada, no século XIX, também em algumas outras regiões, talvez em algumas regiões alemãs, mas em parte alguma de forma tão intensa e, sobretudo, em nenhuma extensão tão grande. Em todos os cantos deste gigantesco país parece soprar o mesmo vento da pátria russa.

Depreende-se desta grande e uniforme família, que se diferencia da sociedade européia contemporânea, sobretudo pelo fato de nela quase não existir, ainda, a burguesia esclarecida, consciente de si mesma, que trabalha planejadamente, reina durante o século XIX o mais intenso movimento interno; isto pode ser reconhecido a partir da literatura, sem lugar a dúvidas. Nas outras literaturas européias da época também reinava grande agitação, sobretudo na francesa; mas ela é de caráter diferente. A característica essencial da agitação interna, tal como a documenta o realismo russo, é a falta de pressupostos, a ilimitação e o apaixonamento nas vivências dos seres humanos representados. Esta é a impressão mais forte tida pelo leitor ocidental num primeiro instante e antes de todas as outras, sobretudo nas obras de Dostoievski, mas também nas de Tolstoi e outros. Parece que os russos conservaram para si uma imediatividade das vivências como já era difícil encontrar na civilização ocidental no século XIX; um estreitamento forte, vital, ou moral, ou espiritual, atinge-os imediatamente nas profundezas dos seus instintos, e eles caem num instante de uma vida calma e uniforme, por vezes quase vegetativa, para precipitar-se nos mais terríveis excessos, tanto práticos como espirituais. A amplitude da oscilação pendular das suas essências, das suas ações, pensamentos, impressões, parece muito mais ampla do que no resto da Europa. Também isto lembra o realismo cristão, tal como tratamos de apresentá-lo nos primeiros capítulos deste livro. O que é prodigioso,

especialmente em Dostoievski, mas também em outros casos, é a alternância de amor e ódio, de entrega humilde e de cruza animal, de amor apaixonado pela verdade e da mais vulgar sensualidade, de simplicidade crente e de cinismo atroz. A mudança apresenta-se muito freqüentemente no mesmo ser, quase sem transição, em oscilações violentas e imprevisíveis; e ao mesmo tempo, estes seres se entregam inteiramente em todos os casos, de tal forma que nas suas palavras e ações se manifestam profundezas instintivas caóticas que, embora também fossem conhecidas em países europeus, não eram expressas devido a um temor inspirado pela frialdade científica, pelo senso da forma e pelo decôro. Quando os grandes russos, especialmente Dostoievski, ficaram conhecidos na Europa Central e Ocidental, a amplitude da tensão das forças espirituais e a imediatividade da expressão, da forma em que embatiam nos leitores a partir das suas obras, tiveram o efeito de uma revelação, que pareceu conferir, finalmente, pela primeira vez, a verdadeira perfeição à mistura de realismo e tragédia.

Junta-se a isto ainda uma última coisa. Ao perguntar-se o que, propriamente, teria desencadeado nos seres humanos das obras russas a violenta movimentação interna do século XIX, a resposta é: em primeiro lugar, a infiltração de formas de vida e espirituais européias modernas, especialmente alemãs e francesas. Estas chocaram-se na Rússia, com toda sua força, contra uma sociedade que, embora estivesse corrompida em muitos aspectos, era também muito independente e voluntariosa e, sobretudo, estava muito pouco preparada para tanto. Por motivos morais e práticos era inevitável esta confrontação com a cultura européia moderna, enquanto que as épocas preparatórias, que levaram a Europa aonde então estava, não haviam sido vividas ainda na Rússia. O conflito tornou-se dramático e confuso; ao observá-lo, da forma que se reflete em Tolstoi ou Dostoievski, torna-se nitidamente visível o que havia de selvagem, tempestuoso, absoluto, na aceitação ou na recusa da essência européia. Já a escolha de pensamentos e sistemas com os quais se realiza a confrontação é um tanto casual e arbitrária; imediatamente, deles se espreme, por assim dizer, apenas o resultado, e este não é provado em relação a outros sistemas ou pensamentos, como contribuição mais ou menos valiosa em meio a uma produção espiritual rica e variada, mas é julgado imediatamente de forma absoluta, verdadeiro ou falso, iluminação ou obra do demônio. Improvisam-se monstruosos contra-sistemas teóricos; acêrca de fenômenos muito complexos, dificilmente formuláveis de forma sintética devido à sua carga histórica — acêrca da "cultura ocidental", liberalismo, socialismo, igreja católica — julga-se com poucas palavras, a partir de um ponto de vista determinado e bastante amíúde errado; e em toda parte trata-se imediatamente dos problemas "últimos" de caráter moral, religioso e social. É extremamente característica a frase que Ivan Karamasov apresenta, e que constitui o tema fundamental do grande romance,

e que diz que sem Deus e sem imortalidade não pode haver moral, e que inclusive o crime deve ser reconhecido como escatária ineludível e razoável para a situação de qualquer ateu; uma frase na qual a paixão radical do "tudo ou nada" se mistura com o pensamento, de forma diletante e também, simultaneamente, desconcertantemente grandiosa. Mas a confrontação russa com a cultura européia durante o século XIX não foi importante apenas para a Rússia. Por mais confusa e diletante que apareça freqüentemente, por mais agravada que esteja de informação insuficiente, falsa perspectiva, preconceito e paixão, ela não deixava de possuir um instinto extremamente seguro para detetar aquilo que, na Europa, estava quebradiço e sujeito a crises. Também neste sentido, a influência de Tolstoi e, ainda mais, a de Dostoievski, foram muito grandes na Europa, e se durante o decênio que precedeu a primeira guerra mundial se aguçou em muitas partes, também na literatura realista, a crise moral, e se algo assim como um pressentimento da catástrofe iminente se fez sentir, a influência dos realistas russos contribuiu essencialmente para tanto.

A Meia Marrom

20 "And even if it isn't fine tomorrow", said Mrs. Ramsay, raising her eyes to glance at William Bankes and Lily Briscoe as they passed, "it will be another day. And now," she said, thinking that Lily's charm was her Chinese eyes, aslant in her white, puckered little face, but it would take a clever man to see it, "and now stand up, and let me measure your leg", for they might go to the Lighthouse after all, and she must see if the stocking did not need to be an inch or two longer in the leg.

Smiling, for an admirable idea had flashed upon her this very second — William and Lily should marry — she took the heather mixture stocking, with its criss-cross of steel needles at the mouth of it, and measured it against Jame's leg.

"My dear, stand still", she said, for in his jealousy, not liking to serve as measuring-block for the Lighthouse keeper's little boy, James fidgeted purposely; and if he did that, how could she see, was it too long, was it too short? she asked.

She looked up — what demon possessed him, her youngest, her cherished? — and saw the room, saw the chairs, thought them fearfully shabby. Their entrails, as Andrew said the other day were all over the floor; but then what was the point, she asked herself, of buying good chairs to let them spoil up here all through the winter when the house, with only one old woman to see to it, positively dripped with wet? Never mind: the rent was precisely twopence halfpenny; the children loved it; it did her husband good to be three thousand, or if she must be accurate, three hundred miles from his library and his lectures and his disciples; and there was room for visitors. Mats, camp beds, crazy ghosts of chairs and tables whose London life of service was done — they did well enough here; and a photograph or two, and books. Books, she thought, grew of themselves.

She never had time to read them. Alas! even the books that had been given her, and inscribed by the hand of the poet himself: "For her whose wishes must be obeyed..." "The happier Helen of our days..." disgraceful to say, she had never read them. And Croom on the Mind and Bates on the Savage Customs of Polynesia ("My dear, stand still," she said) — neither of those could one send to the Lighthouse. At a certain moment, she supposed, the house would become so shabby that something must be done. If they could be taught to wipe their feet and not bring the beach in with them — that would be something. Crabs, she had to allow, if Andrew really wished to dissect them, or if Jasper believed that one could make soup from seaweed, one could not prevent it; or Rose's objects — shells, reeds, stones; for they were gifted, her children, but all in quite different ways. And the result of it was, she sighed, taking in the whole room from floor to ceiling, as she held the stocking against Jame's leg, that things got shabbier and got shabbier summer after summer. The mat was fading; the wall-paper was flapping. You couldn't tell any more that those were roses on it. Still, if every door in a house is left perpetually open, and no lockmaker in the whole of Scotland can mend a bolt, things must spoil. What was the use of flinging a green Cashmere shawl over the edge of a picture frame? In two weeks it would be the colour of pea soup. But it was the doors that annoyed her; every door was left open. She listened. The drawing-room door was open; the hall door was open; it sounded as if the bedroom doors were open; and certainly the window on the landing was open, for that she had opened herself. That windows should be open, and doors shut — simple as it was, could none of them remember it? She would go into the maid's bedrooms at night and find them sealed like ovens, except for Marie's, the Swiss girl, who would rather go without a bath than without fresh air, but then at home, she had said, "the mountains are so beautiful." She had said that last night looking out of the window with tears in her eyes. "The mountains are so beautiful." Her father was dying there, Mrs. Ramsay knew. He was leaving them fatherless. Scolding and demonstrating (how to make a bed, how to open a window, with hands that shut and spread like a Frenchwoman's) all had folded itself quietly about her, when the girl spoke, as, after a flight through sunshine the wings of a bird fold themselves quietly and the blue of its plumage changes from bright steel to soft purple. She had stood there silent for there was nothing to be said. He had cancer of the throat. At the recollection — how she had stood there, how the girl had said "At home the mountains are so beautiful", and there was no hope, no hope whatever, she had a spasm of irritation, and speaking sharply, said to James:

"Stand still. Don't be tiresome," so that he knew instantly that her severity was real, and straightened his leg and she measured it.

The stocking was too short by half an inch at least, making allowance for the fact that Sorley's little boy would be less well grown than James.

"It's too short", she said, "ever so much too short."

Never did anybody look so sad. Bitter and black, half-way down, in the darkness, in the shaft which ran from the sunlight to the depths, perhaps a tear formed; a tear fell; the waters swayed this way and that, received it, and were at rest. Never did anybody look so sad.

But was it nothing but looks? people said. What was there behind it — her beauty, her splendour? Had he blown his brains out, they asked, had he died the week before they were married — some other, earlier lover, of whom rumours reached one? Or was there nothing? nothing but an incomparable beauty which she lived behind, and could do nothing to disturb? For easily though she might have said at some moment of intimacy when stories of great passion, of love foiled, of ambition thwarted came her way how she too had known or felt or been through it herself, she never spoke. She was silent always. She knew then — she knew without having learnt. Her simplicity fathomed what clever people falsified. Her singleness of mind made her drop plumb like a stone, alight exact as a bird, gave her, naturally, this swoop and fall of the spirit upon truth which delighted, eased, sustained — falsely perhaps.

"Nature has but little clay," said Mr. Bankes once, hearing her voice on the telephone, and much moved by it though she was only telling him a fact about a train, "like that of which she moulded you." He saw her at the end of the line, Greek, blue-eyed, straight-nosed. How incongruous it seemed to be telephoning to a woman like that. The Graces assembling seemed to have joined hands in meadows of asphodel to compose that face. Yes, he would catch the 10.30 at Euston.

"But she's no more aware of her beauty than a child", said Mr. Bankes, replacing the receiver and crossing the room to see what progress the workmen were making with an hotel which they were building at the back of his house. And he thought of Mrs. Ramsay as he looked at that stir among the unfinished walls. For always, he thought, there was something incongruous to be worked into the harmony of her face. She clapped a deerstalker's hat on her head; she ran across the lawn in goloshes to snatch a child from mischief. So that if it was her beauty merely that one thought of, one must remember the quivering thing, the living thing (they were carrying bricks up a little plank as he watched them), and work it into the picture; or if one thought of her simply as a woman, one must endow her with some freak of idiosyncrasy; or suppose some latent

desire to doff her royalty of form as if her beauty bored her and all that men say of beauty, and she wanted only to be like other people, insignificant. He did not know. He did not know. He must go to his work.)

Knitting her reddish-brown hairy stocking, with her head outlined absurdly by the gilt frame, the green shawl which she had tossed over the edge of the frame, and the authenticated masterpiece by Michael Angelo, Mrs. Ramsay smoothed out what had been harsh in her manner a moment before, raised his head, and kissed her little boy on the forehead. "Let's find another picture to cut out," she said¹.

I "E mesmo se amanhã o tempo não estiver bom", disse a senhora Ramsay, levantando os seus olhos para olhar William Bankes e Lily Briscoe que passavam, "será outro dia. E agora," disse, pensando que o encanto de Lily eram os seus olhos chineses, envidados no seu rostinho branco e franzido, mas só um homem inteligente poderia vê-lo, "e agora fique de pé, e deixe-me medir sua perna," pois poderiam ir ao farol, apesar de tudo, e ela precisava ver se a meia não precisava ser uma polegada ou duas mais comprida na perna.

Sorrindo, pois uma idéia admirável tinha cintilado nela neste mesmo segundo — William e Lily deveriam casar-se — pegou a meia cõr de urzes, com a sua cruz de agulhas de aço na bõca, e a mediu contra a perna de James.

"Meu querido, fique quieto," disse, pois por causa dos seus ciúmes, não querendo servir de manequim para o menino do guarda do farol, James bulia de propósito; e se êle fizesse isso, como é que ela poderia ver se era demasiado longa, se sera demasiado curta?" perguntou.

Levantou o olhar — que demônio o possuía, o seu caçula, o seu querido? e viu a habitação, viu as cadeiras, pensou que estavam terrivelmente gastas. As suas entranhas, como Andrew disse outro dia, estavam tôdas pelo chão; mas também, para que serviria, perguntou-se a si mesma, comprar cadeiras boas para deixar que estragassem aqui durante o inverno todo, quando a casa, com apenas uma velha para cuidar dela, positivamente pingava de umidade? Não tinha importância: o aluguel era preciosamente dois peniques e meio; as crianças adoravam-na; fazia bem ao seu marido estar a três mil, ou se devesse ser exata, trezentas milhas das suas bibliotecas, das suas aulas e discípulos; e havia espaço para visitas. Esteiras, camas de campanha, loucos fantasmas de cadeiras e mesas cuja vida ativa londonense havia chegado ao seu fim — serviam bastante bem aqui; e uma fotografia ou duas, e livros. Os livros, pensou, crescem de per si. Ela nunca tinha tempo de lê-los. Ai, mesmo os livros que lhe haviam sido dados e dedicados pela própria mão do poeta: "Para aquela cujos desejos devem ser obedecidos..." "A mais feliz Helena dos nossos dias..." era vergonhoso dizê-lo, mas nunca os tinha lido. E Croom acêrca da Mente e Bates sôbre os Costumes Selvagens na Polinésia ("Querido, fique quieto," falou) — nenhum dêses a gente podia mandar para o farol. Num determinado momento, pensou, a casa ficaria tão estragada que alguma coisa deveria ser feita. Se ao menos pudessem ser ensinados a secar os pés e a não trazer a praia com êles — já seria algo. Caranguejos ela precisava permitir, se Andrew queria realmente dissecá-los, ou se Jasper pensava que se podia fazer sopa com algas, a gente não podia impedi-lo; ou as coisas de Rosas — conchas, juncos, pedras; pois eram todos bem dotados, seus filhos, mas todos de modo bem diferente. E o resultado era que, suspirou, abrangendo a habitação tôda do chão ao fórrô, enquanto segurava a meia contra o pé de James, as coisas ficavam cada vez mais gastas, de um verão para o outro. O tapete estava descorando, o papel de parede estava esfarrapado. A gente nem mais poderia dizer que o que havia nêle eram rosas. E ainda, se tôdas as portas da casa ficam perpétuamente abertas, e nenhum chaveiro em tôda Escócia sabe consertar uma fechadura, as coisas têm de estragar. Para que pôr um xale de cachemir verde, sôbre a moldura de quadro? Em dois dias ficaria da cõr de sopa de ervilhas. Mas eram as portas o que a incomodava; tôdas as portas eram deixadas abertas.

Escutou. A porta da sala estava aberta; a porta do hall estava aberta; parecia que as portas dos quartos estivessem abertas; e certamente a janela do patamar estava aberta, pois essa ela mesma tinha aberto. Que as janelas devem ficar abertas e as portas fechadas — por mais simples que fôsse, ninguém podia lembrar? Iria aos quartos das criadas, à noite, e encontrá-las selados como fornos, exceto o de Marie, a môça suíça, que preferia ficar sem tomar banho a não ter ar fresco, mas também, lá em casa, ela havia dito, "as montanhas são tão belas." Dissera isso na noite passada, olhando pela janela com lágrimas nos olhos. "As montanhas são tão belas." O seu pai estava à morte,

Este trecho de prosa narrativa é a quinta secção da primeira parte do romance de Virginia Woolf *To the Lighthouse*, que apareceu, pela primeira vez, em 1927. A situação em que se encontram as personagens pode ser compreendida quase completamente a partir do texto; ela não é apresentada de forma diferente da que aqui se vê, isto é, num contexto sistemático, numa espécie de exposição ou introdução, em nenhuma parte do romance. Mas quero resumir brevemente a situação no comêço

lá, a senhora Ramsay o sabia. Estava deixando-as órfãs. Ralhando e demonstrando (como se faz uma cama, como se abre uma janela, com mãos que se fechavam e se abriam como as de uma francesa) tudo dobrou-se silenciosamente ao seu redor, quando a môça falou, como quando, depois de um vôo através da luz do sol, as asas de um pássaro se dobram silenciosamente e o azul da sua plumagem muda do aço brilhante à púrpura suave. Ficava de pé, lá, silenciosa, pois não havia nada a dizer. Êle tinha câncer na garganta. Com esta lembrança — como ela ficou de pé, lá; como a môça disse "Em casa as montanhas são tão belas," e não havia esperança, nenhuma esperança, teve um espasmo de irritação e, falando severamente, disse a James:

"Fique quieto. Não seja cacête," de tal forma que êle soube instantaneamente que a sua severidade era real, endireitou sua perna e ela mediu.

A meia era demasiado curta; faltava pelo menos meia polegada, considerando-se que o menino de Sorley não estaria tão crescidinho como James.

"É curta demais", disse, "muito curta demais."

Nunca ninguém pareceu tão triste. Amarga e prêta, a meio caminho para baixo, na escuridão, no poço que ia da luz do sol às profundezas, talvez uma lágrima se formou; uma lágrima caiu; as águas oscilaram para cá e para lá, receberam-na e ficaram de repouso. Nunca ninguém pareceu tão triste.

Mas, não era nada mais que aparência? perguntavam as pessoas. O que é que havia por trás disso — da sua beleza, do seu esplendor? Tinha feito saltar os miolos, perguntavam, tinha morrido uma semana antes do casamento — algum outro amante, anterior, acêrca do qual a gente ouvia boatos? Ou não havia nada? Nada além de um incomparável beleza atrás da qual ela vivia, e nada podia fazer para perturbá-la? Pois, por mais facilmente que ela pudesse ter dito em algum momento de intimidade, quando histórias de grande paixão, de amor frustrado, de ambição contrariada vinham pelo seu caminho, como ela também soube ou sentiu ou atravessou isso por si mesma, ela nunca falava. Estava sempre silenciosa. Então, sabia — sabia sem ter aprendido. A sua simplicidade sondava o que as pessoas inteligentes falsificavam. A singularidade da sua mente fazia-a cair no prumo como uma pedra, iluminada exatamente como um pássaro, dava-lhe, naturalmente, esta queda do espírito sôbre a verdade que deleitava, aliviava, sustentava — falsamente, talvez.

"A natureza não tem senão pouca argila", disse o senhor Bankes certa vez, ouvindo a sua voz ao telefone, e muito comovido por ela, embora sômente lhe dissesse algo a respeito de um trem, "como esta de que ela a fez." Via-a no fim da linha, grega, de olhos azuis, o nariz reto. Como parecia ser incongruente telefonar para uma mulher como essa. As Graças reunidas pareciam ter juntado as mãos em charnecas de asfódelos para compor êsse rosto. Sim, êle pegaria o das 10 e 30 em Euston.

"Mas ela não é mais consciente da sua beleza do que uma criança", disse o senhor Bankes recolocando o fone e atravessando a habitação para ver o progresso dos operários que construíam um hotel atrás da sua casa. E pensou na senhora Ramsay enquanto olhava para o movimento entre os muros inacabados. Pois sempre, pensou, havia algo de incongruente que devia ser recomposto na harmonia do seu rosto. Enfiava um chapêu de caçador de veados na cabeça; corria através do gramado em galochas, para impedir a travessura de uma criança. Assim que, se a gente pensava só na sua beleza, a gente precisava lembrar a coisa palpitante, a coisa viva (carregavam tijolos por uma pequena tábua, enquanto os olhava), e encaixá-la no retrato; ou, se a gente pensava nela simplesmente como mulher, devia-se dotá-la com alguma excentricidade idiossincrática; ou supor algum desejo latente de livrar-se da sua realza de forma, como se a sua beleza a aborrecesse e tudo o que os homens dizem da beleza, e ela quisesse sômente ser como outras pessoas, insignificante. Êle não sabia. Não sabia. Devia voltar ao seu trabalho.)

Tricotando a sua peluda meia marrom-avermelhada, com a sua cabeça recortada absurdamente contra a moldura dourada, o xale verde que jogara sôbre a moldura, e a obra-prima autenticada de Michelângelo, a senhora Ramsay suavizou o que havia sido rude no seu jeito um instante antes, levantou a cabeça, e beijou o seu menino sôbre a testa. "Vamos achar outra gravura para recortar," disse.

do nosso trecho, para facilitar ao leitor a compreensão da análise seguinte; também, para salientar com mais vigor alguns motivos importantes de parágrafos anteriores, que aqui são insinuados apenas debilmente.

Mrs. Ramsay é a esposa muito bela, mas há tempo não mais jovem, de um renomado professor de filosofia de Londres; o local em que se encontra com o seu filho caçula James, de seis anos de idade, é um lugar à janela de uma ampla casa de verão, que o professor aluga há alguns anos numa das ilhas Hébridas. Além do casal Ramsay, dos seus oito filhos e da criadagem, moram ou circulam pela casa uma quantidade de convidados amigos, entre os quais, um conhecido botânico, William Bankes, um senhor de certa idade, viúvo e a pintora Lily Briscoe, os quais justamente passam juntos diante da janela. James, sentado no chão, está ocupado em recortar gravuras de um catálogo ilustrado. A sua mãe assegurou-lhe, pouco antes, que no dia seguinte, se o tempo fôsse bom, velejariam juntos até o farol; James há tempo que se alegra com esta excursão; há diversos presentes destinados aos moradores do farol, entre os quais, as meias para o menino do guarda do farol. A intensa alegria que James sentiu quando do anúncio da excursão, alegria que o invadiu totalmente por um instante, foi, contudo, destruída com igual violência pela acerba observação do seu pai, de que no dia seguinte o tempo não seria bom. Um dos convidados completou, ainda, esta observação com ênfase um tanto malévolamente, fazendo algumas considerações meteorológicas. Quando todos os outros deixaram o recinto, Mrs. Ramsay dirige a James as palavras de consôlo com que começa o nosso trecho.

A unidade do trecho é fornecida por um processo externo entre Mrs. Ramsay, o ato de medir o comprimento da meia. Logo após as suas palavras consoladoras (se amanhã o tempo não fôr bom, então iremos outro dia), Mrs. Ramsay faz com que James fique de pé, para experimentar na sua perna a meia destinada ao filho do guarda do farol. Pouco mais adiante ela diz, um tanto distraída, que James deve ficar quieto — pois a criança está inquieta, um tanto obstinado por causa dos ciúmes, e talvez ainda sob a influência da recente decepção. Muitas linhas mais adiante a admoestação de James é repetida, em tom mais acerbo, e James obedece. A medição é feita e o seu resultado indica que a meia está ainda demasiado curta. Após um novo intervalo longo, o processo é levado ao seu fim com o beijo na testa (mediante o qual Mrs. Ramsay compensa a severidade da sua segunda ordem de ficar quieto) e mediante o convite para procurarem juntos uma nova gravura para ser recortada. Aqui também acaba o trecho.

Neste episódio totalmente carente de importância são entretrecidos constantemente outros elementos, os quais, sem interromper o seu prosseguimento, requerem muito mais tempo para

serem contados do que ele duraria na realidade. Trata-se, preponderantemente, de movimentos internos, isto é, de movimentos que se realizam na consciência das personagens; e não somente de personagens que participam do processo externo, mas também de não-participantes, e até de personagens que, no momento, nem estão presentes: *people*, Mr. Bankes. Simultaneamente, introduzem-se ainda acontecimentos como que secundários, exteriores, de lugares e tempos totalmente diferentes — como a conversação telefônica, os trabalhos de construção — que servem de andaime para os movimentos nas consciências das terceiras pessoas. Estudemos isto pormenorizadamente.

Já as primeiras palavras de Mrs. Ramsay são interrompidas duas vezes: pela imagem que fere os seus olhos (William Bankes e Lily Briscoe passam juntos), e depois, só após mais algumas palavras, que servem ao processo exterior, pela impressão que deixaram no seu interior os passantes: aquilo que há de encantador nos olhos achinesados de Lily, que nem todos os homens perceberiam — após o que ela termina a sua frase, e deixa que também a sua consciência repouse por um instante na medição da meia: no fim das contas iremos, sim, ao farol, e então devo verificar se a meia está bastante comprida. Aqui relampeja o pensamento, já preparado pela observação dos olhos chineses de Lily (William e Lily deveriam casar-se); isto é uma idéia muito boa, ela gosta de provocar casamentos. Sorridente, volta à medição. Mas a criança, movida pelo seu amor obstinado e ciumento por ela, não fica quieta; como é que ela pode ver, assim, se a meia tem o comprimento certo? O que há com James, o seu caçula, o seu querido? Levanta os olhos, o seu olhar se espraia pelo recinto — e assim começa um amplo parêntese. A partir das poltronas estragadas, das quais Andrew, o seu filho mais velho, dissera recentemente que espalhavam as suas entranhas pelo chão, os seus pensamentos vagueiam, apalpando os objetos e os seres que a rodeiam. Os móveis estragados, mas bastante bons para cá; as vantagens da morada do verão; barata e boa para as crianças, para o seu marido; facilmente equipada com alguns móveis velhos, e mais alguns quadros e livros. Livros: há muito que ela não tem tempo de lê-los, nem aqueles que lhe foram dedicados (aqui aparece de relance o farol, para onde não se pode mandar livros tão científicos como muitos dos que estão por aí). Depois, novamente a casa: se os habitantes tomassem um pouco mais de cuidado; mas é claro, Andrew traz caranguejos, que ele quer dissecar; as outras crianças juntam algas, conchas, pedras, isto ela tem de permitir; todas as crianças são bem dotadas, cada uma de maneira diferente, mas é claro que assim uma casa fica cada vez em maior desordem (interrompe-se aqui o parêntese por um instante, ela encosta a meia na perna de James); tudo se deteriora. Se pelo menos as portas não estivessem sempre abertas; assim tudo se deita a perder, também este xale de cachemir, que está pendurado na moldura do quadro. Todas as portas estão

escancaradas, mesmo agora. Escuta. Sim, estão tôdas abertas. A janela do patamar também está aberta, ela mesma a abriu. As janelas devem ficar abertas, as portas, fechadas. Por que ninguém quer se lembrar disto? Quando se chega de noite nos quartos das criadas, as janelas tôdas estão fortemente fechadas. Só a criada suíça mantém sua janela sempre aberta. Ela precisa de ar fresco. Ontem, ao olhar pela janela, disse, com os olhos cheios de lágrimas: lá em casa as montanhas são tão lindas. Mrs. Ramsay sabia que lá, em sua casa, o seu pai está à morte. Mrs. Ramsay estava justamente lhe indicando como se fazem as camas, como se abrem as janelas. Falou e ralhou intensamente. Mas depois ficou em silêncio (comparação com as asas de um pássaro, que se fecham enquanto volta de um vôo, através dos raios do sol). Ficou silenciosa, pois aqui não havia nada a dizer. Tinha câncer na garganta. Com esta lembrança, de como ela ficou parada, de como a criada disse: lá em casa as montanhas são tão lindas — e não há mais esperança alguma — sobe nela uma convulsa amargura (amargura contra a cruel falta de sentido da vida, cujo prosseguimento ela está empenhada em incentivar, em apoiar, em assegurar, com tôdas as suas fôrças); a amargura verte-se para o acontecimento exterior; o parêntese acaba bruscamente (só pode ter durado poucos segundos; há pouco ainda sorria por causa da idéia de um casamento de Mr. Bankes com Lily Briscoe), e diz severamente a James: fica quieto, não sejas tolo.

Este é o primeiro grande parêntese. O segundo começa logo após, depois que a medição da meia foi levada a cabo, dando como resultado de que ela está ainda curta demais. Começa com o parágrafo que está emoldurado pelo motivo *never did anybody look so sad*.

Quem é que fala neste parágrafo? Quem observa Mrs. Ramsay, faz a constatação de que ninguém jamais parecera tão triste, e exprime conjecturas de espécie tão duvidosa e recôndita acêrca da lágrima que — talvez — se forme e cai no escuro, da água que, agitando-se de cá para lá, a recebe, para ficar depois novamente quieta? No lugar junto à janela só estão Mrs. Ramsay e James; êstes dois não podem ter sido, e tampouco aquêle “se”, *people*, que começa a falar no parágrafo seguinte. Portanto, trata-se, talvez, do próprio escritor. Só que, se assim fôr, não se manifesta acêrca das suas personagens — neste caso, acêrca de Mrs. Ramsay — como alguém que sabe ao certo a seu respeito e que consegue descrever, a partir dêsse conhecimento, o seu caráter e o seu estado interno a cada instante, com objetividade e segurança. Virginia Woolf escreveu êste parágrafo; também não o distinguiu mediante características gramaticais ou tipográficas como fala ou pensamento de um terceiro. Deve-se, pois, admitir que contém manifestações imediatas dela própria. Mas ela não parece pensar que é escritora, e que, portanto, deveria saber qual a situação das suas personagens. Quem fala aqui, seja quem fôr, apresenta-se como uma

pessoa que sômente recebeu uma impressão de Mrs. Ramsay, que vê o seu rosto, e que reproduz a sua impressão de forma subjetiva, duvidando acêrca da sua interpretação. *Never did anybody look so sad* não é uma constatação objetiva; é a reprodução, que raia no sobrenatural, da agitação de um alguém que vislumbra o rosto de Mrs. Ramsay. E naquilo que se segue, nem mais parece que são sêres humanos a falar, mas “espíritos entre o céu e a terra”, espíritos carentes de nome, que podem penetrar nas profundidades de um ser humano, sabem algo a seu respeito, mas não podem obter uma visão clara acêrca do que lá acontece, de tal forma que a sua informação parece incerta; de forma talvez semelhante a dos *certain airs, detached from the body of the wind*, que, num trecho posterior, (II, 2), se arrastam de noite pela casa adormecida, *questioning and wondering*. Seja como fôr: não se trata, aqui também não, da manifestação objetiva do escritor sôbre as suas personagens. Ninguém sabe nada com certeza, aqui; tudo não é senão conjectura, olhares que alguém deita sôbre outro, cujos enigmas não é capaz de solucionar.

Isto também continua no parágrafo seguinte; externam-se e discutem-se conjecturas acêrca do significado da expressão facial de Mrs. Ramsay. Mas o nível tonal desce um pouco, do poético-sobrenatural, para o prático-terreno, sendo que agora também é introduzido quem fala: *people said*. As pessoas se perguntam se não se ocultaria qualquer lembrança de um acontecimento infeliz, na sua vida pregressa, por trás da sua deslumbrante beleza. Correram boatos a êsse respeito. Mas talvez sejam falsos? Dela mesma nada pode ser averiguado; cala-se quando a conversa recai sôbre tais coisas. Mas mesmo se nada disso lhe aconteceu, sabe de tudo, mesmo sem experiência. A simplicidade e a retidão do seu modo de ser atingem infalivelmente a verdade das coisas e têm — falsamente, talvez — o efeito de um encantamento, de um alívio, de uma ajuda.

É ainda *people* quem fala aqui? Poder-se-ia quase duvidar disso, pois as últimas palavras têm um tom quase demasiado pessoal e reflexivo para se tratar do falatório das pessoas; e imediatamente depois é introduzido, inesperadamente, repentinamente, um nôvo porta-voz, uma cena totalmente nova e um outro tempo. Encontramos Mr. Bankes ao telefone, falando com Mrs. Ramsay. Esta chamou-o para comunicar-lhe algo acêrca de uma conexão de estrada-de-ferro, evidentemente devido a um encontro para uma viagem em comum. Já o parágrafo sôbre a lágrima levou-nos para longe do recinto onde Mrs. Ramsay e James estão à janela, levou-nos para um cenário indeterminável, supra-real; aquêle, no qual se fala do falatório das pessoas, tem um cenário concretamente terrestre, mas não claramente determinado; agora encontramos-nos num lugar claramente determinado, mas muito longínquo da casa de verão, em Londres, na residência de Mr. Bankes — o tempo não é comunicado (“once”), mas é evidente que a conversa telefônica

teve lugar há bastante tempo, talvez vários anos antes da estada na casa da ilha. Mas o que Mr. Bankes diz ao telefone continua com exatidão o parágrafo anterior; é como se resumisse (novamente, porém, não de forma objetiva, mas como impressão sobre um ser humano determinado, num instante determinado) o que aconteceu, a cena com a criada suíça, a tristeza oculta no belo rosto de Mrs. Ramsay, os pensamentos das pessoas a seu respeito, o seu efeito: a natureza tem pouca argila como aquela da qual a formou. Será que realmente lhe disse isso pelo telefone? Ou será que só quis dizê-lo, ao ouvir a sua voz, que o emocionou profundamente, e quando atingiu sua consciência a noção de quão estranho era falar ao telefone com esta mulher, tão maravilhosa, tão comparável à figura de uma divindade grega? As palavras estão entre aspas; dever-se-ia admitir que êle as tivesse dito realmente. Mas não pode haver certeza a respeito, pois também as primeiras palavras do solilóquio seguinte estão entre aspas e, de qualquer forma, êle recobra ânimo rapidamente, pois responde objetivamente: pegaria o trem às 10 e 30 na estação de Euston.

Mas a emoção interna não se apaga tão rapidamente. Enquanto põe o fone no gancho e se dirige à janela, atravessando o quarto, para observar os progressos de uma construção vizinha, uma atitude que evidentemente lhe é costumeira e peculiar para se distender e para deixar livre curso aos seus pensamentos, continua a se ocupar de Mrs. Ramsay. Nela há sempre algo de singular, algo que não casa bem com a sua beleza (assim como, um instante atrás, o ato de telefonar); nada sabe da sua beleza ou, quando muito, tanto quanto uma criança. Os seus vestidos, os seus atos denotam isto, por vêzes. Continuamente se imiscui na realidade da vida, que é dificilmente unificável com a harmonia do seu rosto. À sua maneira metódica, Mr. Bankes tenta explicar-se as contradições da sua figura e levanta algumas conjeturas, sem poder, contudo, se decidir — enquanto, por instantes, se introduzem as suas observações sobre o andamento das obras. Finalmente desiste; com a objetividade um tanto impaciente, decidida, de um homem que trabalha metódica e cientificamente, desfaz-se do problema insolúvel chamado “Mrs. Ramsay”. Não conhece qualquer solução (a repetição de *he did not know* simboliza o movimento impaciente do desfazer-se). Deve voltar ao seu trabalho.

Aqui finaliza a segunda interrupção longa, e somos retransferidos para o recinto em que se encontram Mrs. Ramsay e James; o processo eterno é encerrado com o beijo na testa de James e com a volta aos recortes. Mas também aqui se trata apenas de uma mudança externa; um cenário anteriormente abandonado torna a aparecer, repentinamente e com tal falta de transição, como se nunca tivesse sido abandonado, como se a longa interrupção só fôsse um olhar, deitado por alguém (quem?) a partir dêle na direção das profundezas do tempo. O tema, porém, (Mrs. Ramsay, a sua beleza, o enigma da sua essência,

a sua qualidade de absoluto que, não obstante, se movimenta constantemente no relativo, no duvidoso, no que a vida tem de inapropriado para a sua beleza) desfia-se imediatamente da última fase da interrupção, isto é, das observações carentes de resultado de Mr. Bankes para passar à situação em que tornamos a encontrar Mrs. Ramsay: *with her head outlined absurdly by the gilt frame, etc.* — pois é novamente algo de incongruente, *something incongruous*, o que a rodeia. E o beijo que dá ao seu pequeno, as palavras que lhe diz, embora sejam uma ofensa vital totalmente pura, recebida por James como a mais natural e simples das verdades, não deixam de ser carregadas de enigmas insolúveis.

A partir da nossa análise resultam algumas características estilísticas, que trataremos de formular agora.

O escritor, como narrador de fatos objetivos, desaparece quase que completamente; quase tudo o que é dito aparece como reflexo na consciência das personagens do romance. Quando se trata, por exemplo, da casa ou da criada suíça, não nos é transmitido o conhecimento objetivo que Virginia Woolf tem desses objetos da sua força de imaginação criadora, mas aquilo que Mrs. Ramsay pensa ou sente a respeito, num determinado instante. Tampouco nos é comunicado o conhecimento que Virginia Woolf tem da essência de Mrs. Ramsay, mas reflexos dessa essência e dos seus efeitos sobre diferentes figuras do romance, junto aos “espíritos sem nome”, que presumem algo acerca de uma lágrima, junto às pessoas que tecem enigmas a seu respeito, junto a Mr. Bankes. Isto vai tão longe, no nosso trecho, que nem parece existir de modo algum um ponto de vista exterior ao romance, a partir do qual os seres e os acontecimentos internos ao mesmo são observados, assim como também não parece existir uma realidade objetiva, diversa do conteúdo da consciência das personagens do romance. Quando muito, há restos desta última que persistem nas curtas indicações correspondentes a certos acontecimentos periféricos, como por exemplo, *said Mrs. Ramsay, raising her eyes...* ou *said Mr. Bankes once, hearing her voice.* O último parágrafo (*Knitting her reddish-brown hairy stocking...*) poderia também ser arrolado aqui; mas isto já é duvidoso. O acontecimento é descrito objetivamente; mas com respeito à interpretação resulta, do tom empregado, que o escritor não observa Mrs. Ramsay com olhos sapientes, mas com olhos duvidosos, interrogativos — da mesma forma como uma personagem do próprio romance, que visse Mrs. Ramsay na situação descrita, teria ouvido o pronunciamento das palavras em questão.

Os meios empregados aqui é também por outros escritores contemporâneos, para reproduzir o conteúdo da consciência das personagens do romance, foram analisados sintaticamente e descritos; alguns dêles receberam nomes específicos, como “discurso vivenciado” ou “monólogo interno”. Mas estas formas estilísticas, sobretudo a primeira, já foram empregadas muito antes na

literatura, mas não com a mesma intenção artística; e, ao lado delas, há outras possibilidades, sintaticamente quase inconcebíveis, de fazer com que se confunda ou até, que desapareça totalmente a impressão de uma realidade objetiva, dominada perfeitamente pelo escritor; possibilidades que não residem no campo do formal, mas na tonalidade e no contexto do conteúdo. Assim, por exemplo, aqui, onde o escritor atinge a impressão mencionada colocando-se a si próprio, por vezes, como quem duvida, interroga e procura, como se a verdade acerca da sua personagem não lhe fôsse mais bem conhecida do que às próprias personagens ou ao leitor. Tudo é, portanto, uma questão da posição do escritor diante da realidade do mundo que representa; posição que é, precisamente, totalmente diferente da posição daqueles autores que interpretam as ações, as situações e os caracteres das suas personagens com segurança objetiva, da forma que, anteriormente, ocorria em geral. Goethe ou Keller, Dickens ou Meredith, Balzac ou Zola comunicavam-nos, partindo de um conhecimento seguro, o que as suas personagens faziam, o que pensavam ou sentiam ao agirem, de que forma deveriam ser interpretadas as suas ações ou pensamentos; estavam perfeitamente informados acerca dos seus caracteres. É claro que também anteriormente ocorria, com frequência, que nos fôssem comunicadas as representações subjetivas das personagens de um romance ou de uma narração, por vezes até em forma de discurso indireto, mas frequentemente como monólogos e, evidentemente, na maioria dos casos, após uma introdução que dizia algo assim como “pareceu-lhe que ...” ou “senti nesse instante que ...” ou coisa que o valha. Só que, em tais casos, quase nunca se tentava reproduzir o vaguear e o jogar da consciência, que se deixa impelir pela mudança das impressões — como é o caso, no nosso texto, tanto com Mrs. Ramsay quanto com Mr. Bankes —; senão que o conteúdo consciente indicado limitava-se racionalmente àquilo que se referia ao acontecimento narrado em cada caso ou à situação descrita, assim como é o caso no trecho que interpretamos em páginas anteriores, de *Madame Bovary*. E o que é ainda mais importante: conservava-se sempre o escritor, com o seu conhecimento da verdade objetiva, como instância suprema e diretriz. Outrossim, já havia antes, especialmente após o fim do século XIX, obras narrativas que tentavam nos transmitir, em seu conjunto, uma impressão extremamente individualista, subjetiva, amiúde excêntrica marginal da realidade e que, evidentemente, nem tentavam (ou não eram capazes de) averiguar qualquer coisa de universalmente válido ou de objetivo acerca da realidade. Por vezes tais obras tinham a forma de romances em primeira pessoa, por vezes, porém, não. Como exemplo do último caso menciono o romance *A rebours* de Huysmans. Mas também isto é fundamentalmente diferente do processo moderno, aqui descrito com base no texto de Virginia Woolf, embora também este tenha se desenvolvido a partir daquele. O que é essencial para o

processo e para a maneira de Virginia Woolf, é que não se trata apenas de *um* sujeito, cujas impressões conscientes são reproduzidas, mas de muitos sujeitos, amiúde cambiantes; no nosso texto, Mrs. Ramsay, *people*, Mr. Bankes e, em meio a eles, por instantes, James, a criada suíça em retrovisão, e os sem-nome, que externam conjecturas acerca da lágrima. Da pluralidade dos sujeitos pode-se concluir que, apesar de tudo, trata-se da intenção de pesquisar uma realidade objetiva, ou seja, neste caso concreto, de pesquisar a “verdadeira” Mrs. Ramsay. Embora seja um enigma, e o fique sendo de forma totalmente fundamental, é como que circunscrita pelos diferentes conteúdos de consciência dirigidos para ela (inclusive o dela mesma); é tentado aproximar-se dela de muitos lados até atingir a menor distância ao alcance das possibilidades humanas de conhecimento e de expressão. A intenção de aproximação da realidade autêntica e objetiva mediante muitas impressões subjetivas, obtidas por diferentes pessoas, em diferentes instantes, é essencial para o processo moderno que estamos considerando. Diferencia-se nisto fundamentalmente do subjetivismo unipessoal, que só permite que fale um único ser, geralmente muito peculiar e que só considera válida a sua visão da realidade. Do ponto de vista histórico-literário, é claro que há uma estreita relação entre a representação da consciência unipessoal e subjetiva e a pluripessoal, que visa a síntese: esta última nasceu da outra, e há obras em que as duas formas se entrecruzam, de tal forma que se pode observar o seu surgimento, sobretudo o grande romance de Marcel Proust. Voltaremos a isto.

Uma outra peculiaridade estilística, estreita e necessariamente relacionada com a “representação pluripessoal da consciência”, que pode ser observada no nosso texto, refere-se ao tratamento do tempo. Há muito tempo que já se observou que algo de especial ocorre com ela na moderna literatura narrativa, e muitas investigações a respeito já vieram à luz. Tentou-se, especialmente, relacionar os fenômenos pertinentes com as doutrinas ou correntes filosóficas contemporâneas; sem dúvida, isto foi feito com razão e com benefício para a compreensão do comum, para o que se dirige o interesse e a intenção íntima da atividade de muitos dos nossos contemporâneos. Queremos descrever, primeiramente, este processo, com base no exemplo que temos ante nós. Já dissemos acima que o processo da medição do comprimento da meia e as palavras ditas em conexão com o mesmo só poderiam ter levado muito menos tempo do que um leitor atento, que nada deixa escapar, precisa para ler o trecho — mesmo admitindo que entre a medição e o beijo reconciliador na testa tenha havido uma pequena pausa. Mas o tempo da narração não é empregado para o processo em si — este é reproduzido com bastante brevidade —, mas para as interrupções; há intercaladas duas longas digressões, cuja relação temporal com o processo periférico parece, contudo, ser muito diferente. A primeira, a representação daquilo que acontece na

consciência de Mrs. Ramsay durante a medição (mais precisamente, entre a primeira admoestação distraída e a segunda, acerba, dirigidas a James, para que fique com a perna firme), encaixa temporalmente no processo periférico e é meramente a sua representação o que requer mais segundos, ou talvez até mais minutos, do que a medição: porque o caminho percorrido pela consciência é completado, por vèzes, muito mais rapidamente do que a linguagem é capaz de reproduzir, pressupondo-se que se queira ser compreendido por um terceiro, e é isto o que aqui se tenciona. O que ocorre dentro de Mrs. Ramsay não tem em si nada de enigmático, são as representações que poderiam quase ser chamadas de normais, que surgem de sua vida quotidiana — o seu segrêdo está por baixo delas, e só no instante do salto da janela aberta para as palavras da criada suíça, acontece algo que levanta um pouco o véu; no conjunto, porém, êste reflexo da consciência é muito mais facilmente compreensível do que aquilo que outros escritores (por exemplo, James Joyce) nos oferecem em casos análogos. Contudo, por mais simples e corriqueiras que sejam as séries de representações que surgem na consciência de Mrs. Ramsay, tanto mais essenciais são elas, simultâneamente. Fornecem uma síntese das relações vitais nas quais ficou prês a sua incomparável beleza, nas quais ela aparece, ao mesmo tempo que se oculta. Certamente também antes alguns autores empregaram algum tempo e algumas frases para comunicar ao leitor o que passava pela cabeça das suas personagens em determinado instante — mas dificilmente teriam tomado para um tal fim um motivo tão casual como o levantar de olhos de Mrs. Ramsay, pelo qual o seu olhar, despropositadamente, recai sobre os móveis —; também não teriam pensado em reproduzir a continuação da trama interna da consciência na sua liberdade natural e despropositada — e, finalmente, não teriam intercalado o processo interno todo entre dois acontecimentos externos tão próximos temporalmente como as duas admoestações dirigidas a James no sentido de ficar quieto; no fim das contas, as duas ocorrem enquanto está ocupada em apoiar a meia inacabada na sua perna; de tal forma que, de um modo surpreendente, totalmente desusado em tempos anteriores, ressalta violentamente o contraste entre o curto lapso de um acontecimento exterior e a riqueza, semelhante aos sonhos, dos processos da consciência, que sobrevoam todo um universo vital. Estas são as características distintivas e novas do processo: motivo casual que desencadeia os processos da consciência; reprodução natural ou, se se quiser, até naturalista dos mesmos na sua liberdade, não limitada por qualquer intenção nem por qualquer objeto determinado; ressaltado do contraste entre tempo "exterior" e tempo "interior". Tôdas as três têm algo em comum, na medida em que delatam a posição do escritor: êste abandonou-se muito mais do que acontecia antes, nas obras realistas, ao acaso da casualidade do real, e embora, como é natural, ordene e estilize o material do real, isto não

mais acontece de forma racional e não com vistas a uma intenção de levar planejadamente a um fim um contexto de acontecimentos exteriores. No caso de Virginia Woolf, os acontecimentos exteriores perderam o seu domínio por completo; servem para deslanchar e interpretar os interiores, enquanto que, anteriormente e em muitos casos ainda hoje, os movimentos internos serviam preponderantemente para a preparação e a fundamentação dos acontecimentos exteriores importantes. Também isto vem à luz no acaso e na casualidade do motivo externo (um levantar de olhos, porque James não deixa de mexer a perna), que desencadeia o processo interno, muito mais importante.

A relação temporal da segunda digressão com o processo periférico é de espécie diferente: o seu conteúdo (parágrafo sobre a lágrima, pensamentos das pessoas sobre Mrs. Ramsay, o telefonema com Mr. Bankes e os seus pensamentos ao observar a construção do hotel) não faz parte temporalmente nem espacialmente do processo periférico. Trata-se de outros tempos e outros cenários; é uma digressão da espécie da história da origem da cicatriz de Ulisses, que foi tratada no primeiro capítulo dêste livro. Mas na sua estrutura é totalmente diferente também desta. No texto de Homero, a digressão ligava-se à cicatriz, que Euriclêia toca com as suas mãos e, embora o momento em que ocorre o ato de tocar seja de elevada tensão dramática, introduz-se um outro presente, claro e luminoso como o dia, que parece até ter como intenção desligar a tensão dramática e relegar ao esquecimento, por um instante, tôda a cena do lava-pés. Aqui, no trecho de Virginia Woolf, não se pode falar em suspense; não acontece nada importante em sentido dramático, trata-se do comprimento de uma meia. A digressão é ligada à expressão facial de Mrs. Ramsay: *never did anybody look so sad*. Ligam-se a isto várias digressões, ou mais exatamente, três, tôdas elas diferentes no tempo e no espaço e também diferentes quanto à exata determinabilidade no espaço e no tempo: sendo que a primeira é totalmente incerta, a segunda já é mais determinada e a terceira é fixada com relativa exatidão. Nenhuma delas, contudo, é vista com a mesma exatidão temporal dos episódios subseqüentes da história da juventude de Ulisses, pois mesmo para a cena do telefonema é indicado apenas vagamente quando acontecera. Desta forma, a despedida do lugar junto à janela é efetuada muito mais imperceptível e paulatinamente do que a mudança de cenário e de tempo no episódio da cicatriz. No parágrafo acêrca da lágrima, o leitor poderá ainda duvidar se realmente houve alguma mudança; os sem-nome, que aqui falamos, podem ter penetrado aqui no recinto e podem ter dirigido os seus olhares para o rosto de Mrs. Ramsay. No segundo parágrafo, onde isto evidentemente não é mais possível, as pessoas cujo falatório é reproduzido dirigem ainda os seus olhares para o rosto de Mrs. Ramsay, mas não o fazem, contudo, aqui e agora, junto à janela da casa de campo, mas o fazem ainda sobre o mesmo rosto, com a mesma expres-

são. E ainda na terceira parte, onde o rosto não é mais percebido como presente (pois Mr. Bankes fala com Mrs. Ramsay ao telefone), o é ainda pelo seu olho interno: de tal forma, o tema (isto é, a interpretação de Mrs. Ramsay) não desaparece da memória do leitor em nenhum instante, nem mesmo no instante em que o problema é colocado (a expressão do seu rosto enquanto mede o comprimento da meia). Como acontecimentos externos, as três partes da digressão nada têm a ver entre si; não têm qualquer decurso comum e exteriormente conexo como os episódios da juventude de Ulisses, narrados em relação com a origem da cicatriz; só estão unidos pelo olhar comum sobre Mrs. Ramsay, mais precisamente, sobre a Mrs. Ramsay que, com aquela expressão insondável de tristeza por trás da sua deslumbrante beleza, faz a constatação de que a meia ainda está demasiado curta. Somente mediante esta sua direção comum estão unidas entre si as três partes da digressão, aliás, inteiramente diferentes entre si. Só que esta união é suficientemente forte para roubar-lhes a presença independente que o episódio da cicatriz possui: nada são senão tentativas de interpretação de *never did anybody look so sad*, continuam fiando o tema, o qual, mesmo após o seu encerramento, continua a ser fiado — nem se deu qualquer mudança de tema; entretanto, a cena na qual Euricléia reconhece Ulisses é interrompida pela inserção da origem da cicatriz, que a corta em duas partes. Não há aqui semelhante divisão clara entre dois processos exteriores e entre dois presentes; por mais insignificante que seja como acontecimento externo, o processo periférico da medição da meia, a imagem que dele surge, a do rosto de Mrs. Ramsay, permanece presente durante toda a inserção. A inserção não é senão pano de fundo desta imagem, que parece como que abrir-se em profundidade temporal; isto não é diferente do que se dá com a primeira digressão, que fôra liberada pelo olhar involuntário de Mrs. Ramsay sobre o mobiliário, e que era um abrir-se da imagem nas profundidades da consciência.

Ambas as digressões não são, portanto, tão diferentes quanto pareciam de início. Não é tão importante assim que a primeira se desenvolva no tempo (e no espaço) dentro do processo periférico, e que o segundo, ao contrário, evoque outros tempos e lugares. Os tempos e os espaços da segunda não são independentes, apenas servem ao tratamento polivocal da imagem que a libera; até têm o efeito, de forma semelhante em tudo ao tempo interior da primeira digressão, que em nada difere do processo que ocorreria na consciência de qualquer observador (evidentemente inominado), que visse Mrs. Ramsay no instante descrito e cuja meditação acêrca do enigma insolúvel da sua pessoa contivesse lembranças daquilo que terceiros (*people*, Mr. Bankes) dizem ou pensam a seu respeito. Trata-se, com estas duas digressões, de ensaios de esquadriñar uma realidade mais peculiar, mais profunda, até, uma realidade mais real — com o que o acontecimento provocador parece casual

e é pobre em conteúdo — e com o que pouco importa que sejam apenas empregados, nas digressões, conteúdos conscientes, isto é, tempo interior, ou também mudanças temporais exteriores. Pois mesmo o processo consciente da primeira digressão contém várias mudanças de tempo e de cenário, sobretudo a cena com a criada suíça. O que é essencial é que um acontecimento exterior insignificante libera idéias e fileiras de idéias, que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais. É como se um texto aparentemente simples manifestasse o seu verdadeiro conteúdo só no seu comentário, ou como se um tema musical simples o fizesse apenas na sua interpretação. Com isto, fica também nítida a estreita relação que existe entre o tratamento do tempo e a “representação da consciência pluripessoal”, de que falamos antes. As representações da consciência não estão presas à presença do acontecimento exterior, pelo qual foram liberadas. O procedimento peculiar de Virginia Woolf, tal como se apresenta no nosso texto, consiste em que a realidade exterior, objetiva do presente de cada instante, que é relatada pelo autor de forma imediata e que aparece como fato seguro, isto é, a medição da meia, nada é senão ocasião (ainda que não seja uma ocasião totalmente casual): todo o pêso repousa naquilo que é desencadeado, o que não é visto de forma imediata, mas como reflexo e o que não está prêso ao presente do acontecimento periférico liberador.

Ora, aqui se aproxima muito a lembrança da obra de Marcel Proust. Foi o primeiro que levou a cabo algo semelhante de forma coerente, e toda a sua forma de proceder está atada ao reencontro da realidade perdida na memória, liberada por um acontecimento exteriormente insignificante e aparentemente casual. O processo é descrito muitas vezes; de forma muito exata e com a teoria da arte que dele resulta, apenas no segundo volume de *Le Temps retrouvé*; pela primeira vez, porém, e de forma muito impressionante, já na primeira secção de *Du côté de chez Swann*, onde o sabor de um biscoito (*petite Madeleine*) molhado no chá, durante uma noite desagradável de inverno, desperta no narrador um encantamento subjungante, mas indefinido, num primeiro instante. Com esforço violento, muitas vezes repetido, tenta sondar a sua espécie e a sua origem; o que se demonstra é que há um reencontro no fundo deste encantamento: o reencontro do sabor daquela *petite Madeleine* molhada no chá que lhe dava sua tia ao domingo, quando ainda era menino, ao entrar no seu quarto para dizer-lhe bom-dia, na casa da velha cidadezinha campestre de Combray, onde ela habitava, sem quase deixar a cama, e onde ele passava os meses de verão, em companhia dos seus pais. E desta lembrança reencontrada surge, de forma mais autêntica e real do que qualquer presente vivido, o mundo da sua infância à luz da representabilidade, e ele começa a narrar. Aqui, no caso de Proust, mantém-se sempre um “eu” narrativo, embora não se trate de um escritor que observa de fora, mas uma personagem subjetiva

enredada na ação, que a perpassa com o especial sabor da sua essência. De tal forma, que se poderia sentir a tentação de contar o seu romance entre os produtos do subjetivismo unipessoal, dos quais falamos antes. Tal associação não seria falsa, mas seria demasiado insuficiente; não abrangeia totalmente a estrutura do romance de Proust, pois êste não apresenta o mesmo olhar fechadamente unipessoal sobre a realidade que vemos (para falar em dois exemplos fundamentalmente diferentes, mas comparáveis neste sentido) em *A rebours* de Huysmans, ou *Pan* de Knut Hamsun. Proust visa a objetividade e a essência do acontecido: procura atingir esta meta confiando-se à direção da sua própria consciência, mas não da consciência presente em cada instante, mas da consciência rememorante. O surgimento da realidade de dentro da consciência rememorante, a qual abandonou há tempo as circunstâncias em que se achava em cada momento em que o real acontecia presentemente, vê e ordena o seu conteúdo de uma forma que é totalmente diferente do meramente individual ou subjetivo. Liberada das diversas prevenções de outrora, a consciência vê as suas próprias camadas passadas, com o seu conteúdo, de forma perspectiva, confrontando-as constantemente entre si, liberando-as da sua seqüência temporal exterior, assim como da significação mais estreita e dependente da atualidade, que pareciam ter em cada caso. Ao mesmo tempo, a moderna representação do tempo interior une-se a uma concepção neoplatônica, segundo a qual o verdadeiro arquétipo do objeto estaria na alma do artista; de um artista que, encontrando-se êle próprio no objeto, liberou-se como observador do objeto e enfrenta o seu próprio passado.

Quero incluir, aqui, uma curta passagem do romance de Proust, para ilustrar o que acabo de dizer. Trata-se de um instante da infância do narrador; encontra-se no primeiro volume, perto do fim da primeira secção. É claro que se trata de um exemplo demasiado bom, claro demais, da ordenação em camadas da consciência rememorante; não é em toda parte que se pode ler isto tão claramente como aqui. Em outros trechos seria necessário analisar a ordenação da matéria, a introdução, o desaparecimento e a reaparição das personagens, o cruzamento dos diferentes presentes e dos diferentes conteúdos conscientes, para fazer com que a estrutura aparecesse com clareza. Mas todo leitor de Proust concordará conosco em que a obra toda está escrita segundo o processo que pode ser reconhecido no nosso trecho, sem análise nem comentário. A situação é a seguinte: o narrador, certa noite da sua infância, não pôde adormecer sem o costumeiro beijo de boa noite da sua mãe — quando se deitou, a mãe não pôde ir até êle, pois tinha um convidado para o jantar. Num estado de super-irritação nervosa, decide ficar acordado e deter a mãe à porta quando, após a despedida do convidado, fôsse dormir ela própria. Isto é uma falta grave, pois os seus pais tentam corrigir a sua hipersensibilidade median-

te a severa repressão de tais emoções; deve contar com um castigo severo, talvez o afastamento da casa, a reclusão num internato. Só que a necessidade de satisfação imediata é mais forte do que o medo das conseqüências. Muito inesperadamente, porém, ocorre que o pai, normalmente mais severo e mais duramente autoritário, mas também menos coerente, sobe as escadas atrás da mãe e, ao ver a criança, fica emocionado pela desesperada expressão do seu rosto e aconselha a esposa a dormir essa noite no quarto do menino, para acalmá-lo. Depois o relato segue assim:

On ne pouvait pas remercier mon père: on l'eût agacé par ce qu'il appelait des sensibleries. Je restai sans oser faire un mouvement; il était encore devant nous, grand, dans sa robe de nuit blanche sous le cachemire de l'Inde violet et rose qu'il nouait autour de sa tête depuis qu'il avait des névralgies, avec le geste d'Abraham dans la gravure d'après Benozzo Gozzoli que m'avait donnée M. Swann, disant à Hagar, qu'elle a à se départir du côté d'Isaac. Il y a bien des années de cela. La muraille de l'escalier, où je vis monter le reflet de sa bougie n'existe plus depuis longtemps. En moi aussi bien des choses ont été détruites que je croyais devoir durer toujours, et de nouvelles se sont édifiées donnant naissance à des peines et à des joies nouvelles que je n'aurais pu prévoir alors, de même que les anciennes me sont devenues difficiles à comprendre. Il y a bien longtemps aussi que mon père a cessé de pouvoir dire à maman: "Va avec le petit." La possibilité de telles heures ne renaitra jamais pour moi. Mais depuis peu de temps, je recommence à très bien percevoir si je prête l'oreille, les sanglots que j'eus la force de contenir devant mon père et qui n'éclatèrent que quand je me retrouvai seul avec maman. En réalité ils n'ont jamais cessé; et c'est seulement parce que la vie se tait maintenant davantage autour de moi que je les entends de nouveau, comme ces cloches de couvents que couvrent si bien les bruits de la ville pendant le jour qu'on les croirait arrêtées mais qui se remettent à sonner dans le silence du soir.²

2 Não se podia agradecer a meu pai; a gente o irritaria pelo que êle chamava de sentimentalismos. Fiquei sem ousar fazer qualquer movimento; êle ainda estava diante de nós, grande, em seu chambre branco sob o cachemir-da-índia violeta e rosa que amarrava ao redor da sua cabeça desde que tinha nevralgias, com o gesto de Abraão na gravura segundo Benozzo Gozzoli que o senhor Swann me dera, dizendo a Agar que deve separar-se de Isaac. Faz muitos anos isso. A parede da escada, onde vi subir o reflexo da sua vela, não mais existe há tempo. Em mim, também, muitas coisas foram destruídas, as quais pensei que deveriam durar para sempre, e novas foram edificadas dando origem a novas penas e novas alegrias que não teria podido prever então, assim como as antigas tornaram-se-me de difícil compreensão. Faz também muito tempo que meu pai cessou de poder dizer a mamãe: "Vá com o pequeno." A possibilidade de tais horas nunca mais renascerá para mim. Mas desde há pouco tempo, recomeço a perceber muito bem, se presto atenção, os soluços que tive a força de conter diante do meu pai e que não estouraram senão quando estive sozinho com mamãe. Em realidade, nunca cessaram; e somente porque a vida se cala mais ao meu redor, que eu os ouço novamente, como êsses sinos de convento, que cobrem tão bem os ruídos da cidade durante o dia, que a gente pensaria que êles estão parados, mas que voltam a soar no silêncio da noite.

Aqui já cintila através da perspectiva temporal algo da simbólica sempiternidade do acontecimento fixado na consciência rememorante. De caráter ainda mais nítido e sistemático e, evidentemente, também mais enigmático, são as relações simbólicas no *Ulysses* de James Joyce, onde é empregado o processo da múltipla reflexão da consciência e da divisão em camadas do tempo da maneira talvez mais radical. O livro visa inconfundivelmente uma síntese simbólica do tema "cada qual"; todos os grandes motivos da história interna européia estão contidos nêle, embora parta de indivíduos muito especiais e de um presente fixado com exatidão (Dublin, a 16 de junho de 1904). Pode exercer sobre pessoas predispostas um efeito imediato muito forte; entendê-lo verdadeiramente, todavia, não é simples, pois o constante redemoinhar dos motivos, a riqueza de palavras e de conceitos, o jôgo rico em conexões que é feito com êles, a dúvida sempre despertada de nôvo e nunca satisfeita acerca de qual seria a ordem que, em última instância, se esconderia por trás de tanta arbitrariedade aparente, tudo isto coloca ao leitor grandes exigências quanto à formação e à paciência.

De forma tão coerente como nos casos até aqui discutidos, o reflexo da consciência e a estratificação do tempo só foram empregados por poucos escritores, mas as suas influências e as pegadas mostram-se em quase tôda parte; recentemente, até em autores que não soem ser levados totalmente a sério por leitores exigentes. Alguns escritores acharam os seus próprios métodos ou empreenderam tentativas no sentido de fazer com que a realidade que tomavam como objeto aparecesse sob uma iluminação cambiante e estratificada, ou para abandonar a posição da representação aparentemente objetiva, ou da representação puramente subjetiva, em favor de uma perspectiva mais rica. Entre êstes, encontram-se mestres mais velhos, há muito cunhados na sua peculiaridade, os quais, nos tempos da sua maturidade, nos anos ao redor da Primeira Guerra Mundial, foram arrebatados pela corrente e procuram chegar, cada um à sua maneira, através do caminho do relaxamento e da dissolução da realidade exterior, a uma interpretação mais rica e essencial da mesma. Assim, por exemplo, Thomas Mann, quem, a partir do *Zauberberg*, sem abandonar no mais mínimo o seu nível tonal (no qual está sempre presente o escritor que narra, comenta, objetiva e se dirige ao leitor), dedica-se cada vez mais à perspectiva temporal e à sempiternidade simbólica do acontecer. Ou, de forma totalmente diferente, André Gide, que, nos *Faux Monnayeurs*, muda constantemente o ponto de vista, a partir do qual são observados acontecimentos que já em si são ricos em estratificação, indo nisto tão longe que, de uma forma romântico-irônica, o romance e a história do surgimento do romance estão entretecidos entre si. Ou, ainda de forma totalmente diferente e muito mais simples, Knut Hamsun, que, por exemplo, no romance *Segen der Erde*, esfuma mediante o seu nível tonal o limite entre as manifestações das personagens do

romance, mantida em discurso direto ou indireto, e aquilo que o escritor relata, de tal forma que não se tem nunca a certeza de estar ouvindo o escritor localizado fora do romance: as frases ressoam como se se originassem de um dos atôres ou, ainda, de alguém que passasse casualmente e observasse o acontecido. Finalmente, devem ser ainda mencionadas, aqui, certas peculiaridades que se referem à espécie do material. Muito amiúde, nos romances modernos, não se trata de uma ou de algumas poucas personagens, cujos destinos são perseguidos, uns ligados aos outros; amiúde, nem se trata de contextos de acontecimentos levados a cabo. Muitas personagens, ou muitos fragmentos de acontecimentos são articulados por vêzes frouxamente de tal forma que o leitor não consegue segurar constantemente qualquer fio condutor determinado. Há romances que procuram reconstruir um meio a partir de uma série de farrapos de acontecimentos, com personagens constantemente mutantes, por vêzes reaparecidas. Neste último caso tem-se a propensão de presumir que o escritor teria a intenção de aproveitar para o romance as possibilidades estruturais que oferece o cinema; isto seria, porém, desencaminhado, pois uma tal concentração de espaço e de tempo, como o cinema é capaz de atingir — por exemplo, representar a situação de um grupo de pessoas espalhadas em muitos lugares, de uma grande cidade, um exército, uma guerra, um país, etc., mediante algumas imagens, no espaço de poucos segundos —, não poderá ser atingida nunca apenas pela palavra escrita ou lida. Não obstante a épica possua grande liberdade na sua disposição do espaço e do tempo — muito maior do que a do drama pré-cinematográfico, mesmo com desrespeito das severas regras da unidade clássica, o romance tem aproveitado nos últimos decênios dessa liberdade de uma maneira que não encontra modelos nas épocas literárias anteriores. Quando muito, há alguns laivos no romantismo, sobretudo no romantismo alemão, o qual não se ateuve, porém, apenas ao material do real. Simultaneamente, porém, o romance conheceu, a partir do cinema, com uma nitidez nunca antes atingida, os seus limites, os limites da sua liberdade no tempo e no espaço que lhe são impostos pelo seu instrumento, a linguagem. Desta forma, a relação é a inversa da anterior, e o drama cinematográfico tem possibilidades muito maiores de estruturação espaço-temporal dos objetos do que o romance.

Nas peculiaridades aqui constatadas no romance realista do período de entre as duas guerras — representação consciente pluripessoal, estratificação temporal, relaxamento da conexão com os acontecimentos externos, mudança da posição da qual se relata —, as quais estão tôdas entrelaçadas e são difíceis de serem separadas, mostram-se, segundo achamos, certos empenhos, tendências e necessidades, tanto do escritor como do público. São muitos; em parte contradizem-se uns aos outros, aparentemente; e, contudo, constituem de tal forma um todo,

que, durante a exposição analítica dos mesmos, se corre constantemente o perigo de deslizar inadvertidamente de um para o outro.

Começamos com uma tendência que é especialmente evidente no texto de Virginia Woolf. Ela se atém a acontecimentos pequenos, insignificantes, escolhidos ao acaso: a medição da meia, um fragmento de conversa com uma criada, um telefonema. Não ocorrem grandes mudanças, momentos cruciais exteriores da vida, ou catástrofes, e também, em geral, no romance do farol elas são mencionadas só rapidamente, sem preparação nem contexto, de forma aproximada e, por assim dizer, apenas informacional. A mesma tendência apresenta-se também com os outros escritores, muito diferentes entre si, como, por exemplo, em Proust e Hamsun. Nos *Buddenbrooks* de Thomas Mann, o andaime do romance é constituído ainda da seqüência cronológica dos destinos exteriormente significativos que atingem a família Buddenbrook; e embora Flaubert, um precursor em muitos sentidos, se detenha longa e fundamentalmente em acontecimentos insignificantes e em circunstâncias quotidianas, que mal fazem avançar a ação, em *Madame Bovary* (mas o que não teria acontecido em *Bouvard et Pécuchet*?) não deixa de ser sensível uma aproximação cronologicamente ressumante, primeiro às crises parciais e finalmente à catástrofe final, aproximação esta que domina a obra. Mas agora teve lugar uma deslocação do acento; muitos escritores apresentam os acontecimentos pequenos e, enquanto mudança exterior de destino, insignificantes, por si próprios, ou antes, como pretexto para o desenvolvimento de motivos, de aprofundamento perspectivo num meio ou numa consciência ou no pano de fundo histórico. Renunciaram a representar a história das suas personagens com pretensão a integridade exterior, sob a conservação do decurso cronológico e acentuando as mudanças exteriores e significativas do destino. O grandioso romance de James Joyce, uma obra enciclopédica, espelho de Dublin, da Irlanda, espelho também da Europa e dos seus milênios, tem como moldura o decurso de um dia, exteriormente insignificante, de um professor de ginásio e de um corretor de anúncios; abrange menos de vinte e quatro horas das suas vidas, de forma semelhante ao romance do farol de Virginia Woolf, que descreve partes de dois dias muito distantes entre si — comparável, todavia, também com a *Comédia* de Dante, como não podemos deixar de constatar aqui. Proust apresenta dias e horas isolados de diferentes épocas, só que as mudanças exteriores do destino que atingiram as personagens no ínterim, são mencionadas só incidentalmente, ou retrospectivamente ou também antecipadamente, sem que a meta da narração esteja nelas. Frequentemente devem ser completadas pelo leitor. A maneira como, no texto acima transcrito, se fala na morte do pai, isto é, incidentalmente, insinuando e antecipando, é um bom exemplo disso. Neste deslocamento do centro de gravidade exprime-se algo assim como um desloca-

mento da confiança: confere-se menos importância aos grandes pontos cruciais externos e aos grandes golpes do destino, julga-se que são menos capazes de fornecer algo de decisivo acêrca do tema; pelo contrário, existe a confiança de que, no decurso vital escolhido ao acaso, em qualquer instante, está contida a substância tóda do destino e que nêle pode ser tornado representável. Confia-se mais nas sínteses, que são obtidas mediante o exaurimento de um acontecimento quotidiano, do que num tratamento global cronologicamente ordenado, que persegue o tema do princípio ao fim, que está empenhado em não deixar de fora nada exteriormente essencial e que salienta enèrgicamente as grandes mudanças do destino como se fôsem articulações do acontecer. Pode-se comparar êste procedimento dos escritores modernos com o que alguns filólogos modernos que acham que da interpretação de poucas passagens de *Hamlet*, *Fedra* ou *Fausto* podem-se obter informações maiores e mais decisivas sôbre Shakespeare, Racine ou Goethe e sôbre suas épocas, do que a partir de conferências que tratem sistemática e cronologicamente das suas vidas e das suas obras; o presente trabalho pode ser tomado como exemplo disso. Eu nunca poderia ter escrito algo como a história do realismo europeu; ter-me-ia afogado na matéria, deveria ter entrado em desesperadas discussões acêrca da delimitação das diferentes épocas, da classificação dos escritores nas mesmas e, sobretudo, acêrca da definição do conceito de realismo. Outrossim, a bem da perfeição, teria tido que me dedicar a fenômenos que me são conhecidos apenas fugazmente, de tal modo que teria sido obrigado a ler rapidamente o necessário, *ad hoc*, e isso é, na minha opinião, uma maneira arriscada de obter e de aproveitar conhecimentos; e os motivos que guiam a minha investigação, por cuja causa escrevo, teriam ficado soterrados totalmente sob a massa de indicações materiais, que são conhecidas há tempo e que podem ser relidas nos manuais. Pelo contrário, o método de me deixar dirigir por alguns motivos de forma paulatina e despropositada e de pô-los à prova mediante uma série de textos que se me tornaram conhecidos e vivos durante a minha atividade filológica, parece-me fecundo e factível; pois estou convencido de que aquêles motivos fundamentais da história da representação da realidade, se os vi corretamente, devem poder ser encontrados em qualquer texto realista escolhido ao acaso. Para voltar agora aos escritores modernos, que preferem o exaurimento de acontecimentos quotidianos quaisquer durante poucas horas e dias à representação perfeita e cronológica de um decurso integral exterior, também êles são guiados (mais ou menos conscientemente) pela ponderação de que não pode haver esperança alguma de ser, dentro de um decurso exterior integral, realmente completo, fazendo reluzir, ao mesmo tempo, o essencial; também recebem impor à vida, ao seu tema, uma ordem que ela própria não oferece. Quem representa, do princípio ao fim, o decurso total de uma vida humana ou de um conjunto de acontecimentos

que se estende por espaços temporais maiores, corta e isola propositadamente; a cada instante a vida começou há tempo, e a cada instante continua a fluir incessantemente; e ocorrem às personagens das quais fala muito mais coisas que as que éle pôde esperar narrar. Mas pode-se esperar relatar com certa perfeição aquilo que aconteceu a poucas personagens no decurso de alguns minutos, horas ou, em último caso, dias; e com isto encontra-se, também, a ordem e a interpretação da vida, que surge dela própria; isto é, aquela que se forma, em cada caso, em cada personagem; aquela que é encontrável, em cada caso, na sua consciência, nos seus pensamentos e, de forma mais velada, também nas suas palavras e ações. Pois dentro de nós realiza-se incessantemente um processo de formação e de interpretação, cujo objeto somos nós mesmos: a nossa vida, com passado, presente e futuro; o meio que nos rodeia; o mundo em que vivemos, tudo isso tentamos incessantemente interpretar e ordenar, de tal forma que ganhe para nós uma forma de conjunto, a qual, evidentemente, segundo sejamos obrigados, inclinados e capazes de assimilar novas experiências que se nos impinjam, modifica-se constantemente de forma mais rápida ou mais lenta, mais ou menos radical. Estas são as ordenações e as interpretações que os escritores modernos de que tratamos tentam apanhar no instante qualquer; e não uma, mas muitas, quer de diferentes personagens, quer da mesma personagem, em instantes diferentes, de tal forma que a partir do entrecruzamento, da complementação e da contradição surge algo assim como uma visão sintética do mundo ou, pelo menos, uma tarefa para a vontade de interpretar sinteticamente do leitor.

Aqui chegamos ao reflexo múltiplo da consciência, novamente. É facilmente compreensível que um tal processo deve ter-se formado paulatinamente, e que se formou precisamente nos decênios ao redor da Primeira Guerra Mundial e depois dela. O alargamento do horizonte do ser humano e o enriquecimento em experiências, conhecimentos, pensamentos e possibilidades de vida, que começara no século XVI, avança no decurso do século XIX em ritmo sempre crescente, e desde o princípio do século XX o faz com uma aceleração tão violenta que a cada instante tanto produz ensaios de interpretação sintético-objetivos como os derruba. O violento ritmo das modificações causou uma confusão tanto maior quanto não era possível vê-las em conjunto; levavam-se a cabo simultaneamente em muitos campos da ciência, da técnica e da economia, de tal forma que ninguém, nem os que tiveram papel diretor em algum destes setores isolados, podia prever ou julgar as situações que em cada caso resultavam em conjunto. As modificações também não ocorreram uniformemente em tôda parte, de tal forma que as diferenças de nível entre as diferentes camadas de um mesmo povo e entre os diferentes povos se tornaram, quando não maiores, pelo menos mais perceptíveis. A difusão da publicidade e o estreitar-se dos homens na Terra, que se tornara menor, agu-

çaram a consciência das diferenças dos níveis de vida e de visão, mobilizaram os interesses e os modos de vida que foram incentivados ou ameaçados pelas novas mudanças. Em todos os cantos do mundo surgiram crises de adaptação que se amontoaram e aglutinaram; levaram para as perturbações que ainda não acabamos de sobreviver. Através desta violenta movimentação, causada pelo embate das mais heterogêneas formas de vida e de ideais na Europa, tornaram-se vacilantes não somente as visões religiosas, filosóficas, morais e econômicas que pertenciam a antiga herança e que, apesar de algumas agitações anteriores, ainda conservaram, graças a uma lenta acomodação e transformação, considerável autoridade; também, não somente os pensamentos do iluminismo, revolucionários no século XVII e ainda na primeira metade do século XIX, a democracia e o liberalismo, mas também as novas forças revolucionárias do socialismo, surgidas elas próprias já em meio ao auge do capitalismo ameaçavam fender-se e desfibrar-se; perdiam a sua unidade e a sua clara delimitabilidade devido aos numerosos grupos que se combatiam mutuamente, devido às singulares ligações que determinados grupos fizeram com pensamentos não socialistas, devido à capitulação interna da maioria deles durante a Primeira Guerra Mundial e, finalmente, devido à tendência de alguns dos seus seguidores mais radicais de se passar ao campo dos seus contrários mais opostos. Em geral, também cresceu a formação de seitas, cristalizando-se por vezes ao redor de importantes poetas, filósofos e sábios, na maioria dos casos de forma semi-científica, sincrética e primitiva. A tentação de se confiar a uma seita, a qual, com uma única receita, solucionava todos os problemas, fomentava com sugestiva força interna a comunidade e excluía tudo o que não se submetesse ou inserisse, esta tentação era tão grande que, para muitos seres humanos, o fascismo quase não precisava da violência externa ao expandir-se pelos antigos países civilizados da Europa, absorvendo as seitas menores.

Ainda durante o século XIX, e mesmo durante o começo do século XX, reinava nestes países uma comunidade de pensamentos e sentimentos tão claramente formulável e tão reconhecida, que um escritor que representasse a realidade tinha à sua disposição critérios dignos de confiança para ordená-la; pelo menos, era-lhe possível, dentro do movimentado pano de fundo contemporâneo, reconhecer direções determinadas e delimitar entre si ideologias ou formas de vida antagônicas. É claro que há tempo isto ia se tornando cada vez mais difícil; já Flaubert (para falarmos somente em escritores realistas) sofria pela escassez de fundamentos válidos para a sua atividade, e a tendência mais tarde crescente no sentido das perspectivas impiedosamente subjetivas é mais um sintoma. Nos anos de ao redor e de após a Primeira Guerra Mundial, numa Europa desmoriada rica em massas de pensamentos e em formas de vida descompensadas, insegura e grávida de desastre, escritores distinguidos

pelo instinto e pela inteligência encontram um processo mediante o qual a realidade é dissolvida em múltiplos e multívocos reflexos da consciência. O surgimento do processo nesse momento do tempo não é difícil de entender.

Mas o processo não é somente um sintoma da confusão e do desconcertamento, não é só um espelho da decadência do nosso mundo. Não obstante, muito fala em favor desta posição; há algo assim como uma sensação de fim de mundo em tôdas estas obras: sobretudo, no *Ulysses*, como o seu zombeteiro redemoinhar da tradição européia, inspirado por um ódio amoroso, com o seu cinismo gritante e doloroso, com o seu simbolismo ininterpretável — pois também a mais cuidadosa das análises não poderá trazer à luz muito mais do que introspecções no múltiplo entrelaçamento dos motivos, nada, porém, semelhante a uma intenção ou a um sentido da obra. Também a maioria dos outros romances que empregam o processo da reflexão múltiplo da consciência, dão ao leitor uma sensação de falta de escapatórias; apresenta-se freqüentemente algo de confuso ou de velado, algo que é inimigo da realidade que representam; não raramente, uma alienação da vontade prática de viver, ou o gosto na representação das suas formas mais cruas; hostilidade à cultura, expressa com os meios estilísticos mais sutis que a cultura criou por vêzes, um encarniçado e radical afã de destruição. A quase todos é comum o caráter velado, indelimitável do seu sentido; precisamente essa mesma simbologia ininterpretável que se encontra também nas outras formas de arte, na mesma época.

Mas ocorre, aqui, também algo totalmente diferente. Voltemo-nos mais uma vez ao texto do qual partimos. Está cheio de tristeza velada e irremediável. Não chegamos a saber como vai realmente a Mrs. Ramsay; do seu segrêdo só se desprende o tristemente vão da sua beleza e da sua fôrça vital. Ao lermos o todo do romance, fica inexprimido, enigmático e somente acessível à intuição, o que significa o processo de relação entre a viagem ao farol planejada e a viagem realizada muitos anos mais tarde, e qual o conteúdo da visão de encerramento de Lily Briscoe, aquela visão final que lhe possibilita terminar o seu quadro com uma única pincelada. É um dos poucos livros desta espécie que está cheio de bom e legítimo amor, mas também, a seu modo feminino, de ironia, de tristeza informe e de dúvida vital. Mas quão grande é a profundidade real que ganha, em tôda parte, o acontecimento isolado, por exemplo, a medição da meia! Surgem circunscrições do acontecimento e conexões com outros acontecimentos que anteriormente mal foram vislumbrados, nunca vistos, nem considerados — e que são, contudo, decisivos para a nossa vida real. O que ocorre aqui, no romance do farol, isto foi tentado em tôda parte nas obras deste gênero, claro que nem sempre com a mesma introspecção e mestria: colocar o acento sobre o acontecimento qualquer, não aproveitá-lo a serviço de um contexto planejado

da ação, mas em si mesmo; e com isto, tornou-se visível algo de totalmente nôvo e elementar: precisamente, a plethora de realidade e a profundidade vital de qualquer instante ao qual nos entregarmos desintencionalmente. Aquilo que nêle ocorre, trate-se de acontecimentos internos ou externos, embora concerna muito pessoalmente aos homens que nêle vivem, concernem também, e justamente por isso, ao elementar e comum a todos os homens em geral. Precisamente o instante qualquer é relativamente independente das ordens discutidas e vacilantes pela quais os homens lutam e se desesperam. Transcorre por baixo das mesmas, como vida quotidiana. Quanto mais fôr valorizado, tanto mais aparece claramente o caráter elementarmente comum da nossa vida; quanto mais apareçam mais diversos e mais simples seres humanos como objetos de tais instantes quaisquer, tanto mais efetivamente deverá transluzir a sua comunidade. Deve ser deduzível da representação indeliberada e aprofundante da espécie mencionada, até que ponto, por baixo das lutas, já agora as diferenças entre as formas de viver e de pensar dos homens diminufram. Os estratos populacionais e as suas diferentes formas de vida foram chacoalhados entre si; também, já não há mais povos exóticos. Um século atrás (para Mérimée, por exemplo), os corsos ou os espanhóis pareciam ainda exóticos; hoje esta palavra seria totalmente inadequada para os camponeses chineses de Pearl Buck. Por baixo das lutas e também através delas, realiza-se um processo de equalização econômica e cultural; ainda há um longo caminho a ser percorrido para se chegar a uma vida comum do homem sobre a Terra, mas esta meta já começa a se tornar visível. E ela se torna mais visível e concreta já agora na representação desproposita, exata, interna e externa, do instante vital qualquer dos diferentes homens. Desta maneira, o complicado processo de dissolução, que levou ao esfacelamento da ação exterior, à reflexão da consciência e à estratificação do tempo, parece tender para uma solução muito simples. Talvez ela seja demasiado simples para aquêles que, não obstante todos os perigos e catástrofes, e tanto por causa da sua riqueza vital como por causa da incomparável posição histórica que oferece, admiram e amam a nossa época. Mas êstes são poucos, apenas, e presumivelmente não viverão senão os primeiros indícios da uniformização da simplificação que se prenuncia.

O tema dêste escrito, a interpretação da realidade através da representação literária ou "imitação", ocupa-me há longo tempo. Parti originalmente da interrogação platônica no décimo livro da *República*, que coloca a *Mimesis* em terceiro lugar após a verdade, em relação com a pretensão de Dante de apresentar na *Comédia* realidade verdadeira. Ao observar os cambiantes modos de interpretação dos acontecimentos humanos nas literaturas européias, o meu interesse concentrou-se e precisou-se, desenvolvendo-se algumas idéias diretrizes que procurei perseguir.

A primeira destas idéias refere-se à doutrina antiga, mais tarde retomada por toda corrente classicista acerca dos níveis da representação literária. Tornou-se-me claro que o realismo moderno, da forma que se formou no começo do século XIX na França, realiza como fenômeno estético uma total solução daquela doutrina; mais total e mais significativa para a formação posterior da visão literária da vida do que a mistura do sublime com o grotesco, proclamada pelos românticos contemporâneos. Na medida em que Stendhal e Balzac fizeram de personagens quaisquer da vida quotidiana no seu condicionamento às circunstâncias históricas, objetos de representação séria, problemática e até trágica, quebraram a regra clássica da diferenciação dos níveis, segundo a qual o quotidiano e praticamente real só poderia ter seu lugar na literatura no campo de uma espécie estilística baixa ou média, isto é, só de forma grotescamente cômica ou como entretenimento agradável, leve, colorido e elegante. Completaram, assim, uma evolução que vinha se preparando fazia tempo (desde o romance de costumes e a *comédie larmoyante* do século XVIII e, mais nitidamente, desde o *Sturm*

und Drang e o pré-romantismo) — e abriram o caminho para o realismo moderno, que se desenvolveu desde então em formas cada vez mais ricas, correspondendo à realidade em constante mutação e ampliação da nossa vida.

Simultaneamente, com este modo de ver, impôs-se a conclusão de que a revolução contra a doutrina clássica dos níveis do princípio do século XIX não poderia ter sido a primeira de sua espécie; as barreiras que os românticos e os realistas quebraram então foram levantadas somente ao redor do fim do século XVI e durante o século XVII pelos partidários da imitação severa da literatura antiga. Antes, tanto durante a Idade Média toda como ainda no Renascimento, houve um realismo sério; tinha sido possível representar os acontecimentos mais corriqueiros da realidade num contexto sério e significativo, tanto na poesia como nas artes plásticas; a doutrina dos níveis não tinha validade universal. Por mais diferente que o realismo medieval seja do moderno, coincidem nesta modalidade de concepção. Entretanto, já muito antes eu tecera conjecturas acerca de como se formara esta mentalidade artística medieval, como e quando ocorrera a primeira irrupção contra a teoria clássica: foi a história de Cristo, com a sua desconsiderada mistura do real quotidiano com a mais elevada e sublime das tragicidades, a que venceu a antiga regra estilística.

Se compararmos, porém, as duas irrupções na doutrina dos níveis entre si, é logo evidente que elas se realizaram sob condições diferentes e que amadureceram em resultados totalmente diferentes. A visão da realidade, que fala a partir das obras cristãs da tardia Antiguidade e da Idade Média, é totalmente diferente da do realismo moderno. É muito difícil formular a peculiaridade do modo de ver cristão antigo, de tal forma que fique salientado o essencial e que todos os fenômenos pertinentes sejam abrangidos. Achei uma solução que me satisfaz em geral, através da interpretação da história da significação da palavra *figura* e é por isso que chamo *figural* a visão da realidade da tardia Antiguidade e da Idade Média cristã. Expliquei repetidamente neste livro o que entendo por isso; a apresentação mais pormenorizada encontra-se na pesquisa sobre *figura* (novamente reimpressa nas minhas *Neue Dantestudien, Istanbuler Schriften*, Nr. 5, 1944, posteriormente Berna). Para a visão mencionada, um acontecimento terreno significa, sem prejuízo da sua força real concreta aqui e agora, não somente a si próprio, mas também um outro acontecimento, que repete preanunciadora ou confirmativamente; e a conexão entre os acontecimentos não é vista preponderantemente como desenvolvimento temporal ou causal, mas como unidade dentro do plano divino, cujos membros e reflexos são todos os acontecimentos; a sua mútua e imediata conexão terrena é de menor importância e o conhecimento da mesma é, por vezes, totalmente irrelevante para a sua interpretação.

A pesquisa fundamenta-se nestas três idéias estreitamente ligadas entre si, que deram forma ao problema original, mas que também lhe impuseram, evidentemente, limites mais estreitos. Ela contém, certamente, também muita coisa entre motivos e problemas, da forma como, em cada caso, surgiu da plethora dos fenômenos históricos que deviam ser tratados; contudo, a maior parte delas está de alguma forma conexas com aquelas idéias e, em todo caso, recorre-se constantemente a elas.

Acêrca do método, já falei anteriormente (no último capítulo). Uma história sistemática e completa do realismo não somente teria sido impossível, como também não teria servido à intenção, pois, devido às idéias diretrizes, o tema ficou delimitado de uma forma muito determinada; já não se tratava mais do realismo em geral, mas da medida e espécie da seriedade, da problematidade e da tragicidade no tratamento de temas realistas de tal forma que as obras meramente cômicas e que pertencem fora de toda dúvida ao âmbito do estilo baixo, ficaram excluídas; só entraram em consideração ocasionalmente, como exemplo contrário, e, como tais, podiam ser apresentadas, por vezes, obras totalmente irrealistas de estilo elevado. Evitei ressaltar teoricamente e descrever sistematicamente a categoria das "obras realistas de estilo e caráter sérios" que, como tais, nunca foram tratadas em si, nem sequer reconhecidas; isto teria resultado, logo de início, num definir trabalhoso e cansativo para qualquer leitor (pois nem sequer a expressão "realista" é unívoca), e eu provavelmente não teria podido me arranjar sem uma terminologia desusada e escabrosa. O método de trabalho que adotei, isto é, o de apresentar, para cada época, uma certa quantidade de textos, para com base nos mesmos pôr à prova os meus pensamentos, leva imediatamente para dentro do assunto, de tal forma que o leitor chega a sentir do que se trata, antes que lhe seja impingida uma teoria.

O método da interpretação de textos deixa à discrição do intérprete um certo campo de ação: pode escolher e colocar os acentos do modo que preferir. Contudo, aquilo que afirma deve ser encontrável no texto. As minhas interpretações são dirigidas, sem dúvida, por uma intenção determinada; mas esta intenção só ganhou forma paulatinamente, sempre durante o jôgo com o texto, e, durante longos trechos, deixei-me levar pelo texto. Os textos também são, em sua grande maioria, escolhidos ao acaso, muito antes graças ao encontro casual e à inclinação pessoal do que à intenção precisa. Em pesquisas desta espécie, não se mexe com leis, mas com tendências e correntes, que se entrecruzam e complementam da forma mais variada possível. Estava longe de mim oferecer somente aquilo que servisse, no sentido mais estrito, à minha intenção; pelo contrário, empenhei-me em oferecer espaço suficiente à variedade e elasticidade bastante às minhas formulações.

Cada um dos capítulos trata de uma época; por vezes uma época relativamente curta, meio século, por vezes, também,

uma época mais longa. Em meio a isso há freqüentemente lacunas, isto é, épocas que ficaram sem serem tratadas, como é o caso da Antigüidade, que só me serviu de introdução, e dos primórdios da Idade Média, da qual demasiado pouco se conserva. Mais tarde também poderiam ter sido introduzidos capítulos sobre textos ingleses, alemães, espanhóis; teria tratado com prazer mais longamente do *siglo de oro*, e com muito prazer teria acrescentado um capítulo sobre o realismo alemão do século XVII. Mas as dificuldades eram demasiado grandes; mesmo assim, tratei de textos de três milênios e muito freqüentemente tive de abandonar o âmbito que me é próprio, as literaturas românicas. Junta-se a isto, ainda, o fato da pesquisa ter sido escrita durante a guerra, em Istambul. Aqui não há nenhuma biblioteca bem provida para estudos europeus; as comunicações internacionais estavam paralisadas; de tal forma que tive de renunciar a quase tôdas as publicações periódicas, à maioria das pesquisas mais recentes, e por vezes a edições críticas dignas de confiança dos meus textos. Portanto, é possível e até provável que muita coisa me tenha passado despercebida, muita coisa que deveria ter considerado, e que, por vezes, afirme alguma coisa que tenha sido refutada ou modificada por pesquisas mais recentes. Espero que entre êstes prováveis erros não haja nenhum que toque em qualquer parte o cerne do sentido das idéias expostas. Também é resultado da escassez de literatura especializada e de periódicos o fato dêste livro não conter notas; afora os textos, cito relativamente pouca coisa, e êste pouco deixou-se introduzir facilmente no texto. Aliás, é bem possível que êste livro deva agradecer a sua existência precisamente à falta de uma grande biblioteca especializada; se tivesse podido tentar informar-me a respeito de tudo o que foi feito acêrca de tantos temas, talvez nunca teria chegado a escrever.

Com isto acho ter dito tudo o que ainda devia ao leitor. Só resta encontrá-lo, encontrar o leitor. Queira a minha pesquisa alcançar seus leitores; tanto os meus amigos sobreviventes de outrora como também todos os outros, aos quais se destina; e que contribua a reunir aquêles que conservaram sem turvação o amor por nossa história ocidental.

Índice

A

Abel (v. Caim e Abel)
Abraão, Oferenda de, 5ss., 17, 19, 154
Absalão, 9s., 17, 19
Acta Sanctorum, 99
Adão, 15
Adão-Cristo, Figura de, 41s., 63, 133s., 166
Adão, Mistério de, 122ss., 222
Agamenão, 14
Alegoria (v. também Figura) 10, 224
Aleixo, Lenda Latina de Santo, 99ss., 153
Aleixo, Vida de Santo, 95ss., 153
Amiano Marcelino, 43ss., 56, 59, 80s.
Amor (como tema), 120, 161, 337, 384
Amyot, 267
Anjo, Casa de, 199
Anzengruber, Ludwig, 450
Apuléio, 52ss., 161
Aquiles, 9, 14
Ariosto, 119s., 182, 309, 310
Aristóteles, 162, 167, 264s.
Artur, Rei, 105
Aucassin et Nicolette, 120
Avanture, 115ss.

B

Balzac, Honoré de, 27s., 324, 406, 409ss., 433, 470, 486
Bartsch, Karl, 93, 96
Baudelaire, Charles, 436, 440
Bédier, Joseph, 88
Bel parlare, 39, 183ss.,
Benvenuto da Imola, 132, 160
Bernardo de Clairvaux, São, 129ss., 138ss.,
Bocaccio, 160, 174ss., 206, 222, 223, 280
Boileau, 94, 318ss., 337, 340, 425
Bojardo, 310
Bonfante, G., 170
Bonnet, M., 70
Bossuet, 334, 344
Bretagne, Matière de 111ss.
Brouwer, Adriaen, 445
Brunetto Latini, 155
Brunot, Ferdinand, 137
Büchner, Georg, 394
Buck, Pearl, 485
Burckhardt, Jacob, 453
Burguês (v. Drama burguês)

C

Caim e Abel, 19
Calderón, 289s.
Calipso, 6
Castiglione, Conde Baltasar, 119
Castro, Américo, 312
Cavalcanti, Guido, 156

- Cent Nouvelles nouvelles*, 199, 223s.
Cento novelle antiche, 183ss.,
 Cervantes, 117s., 120, 290,
 292ss., 426
 César, 72
 Chambers, E.K., 132, 135
Chanson de geste, 82ss., 109 112
 114
Chanson de toile, 112
 Chaplin, Charles, 304s.
 Chartier, Alain, 223
 Chastellain, Georges, 213
 Chateaubriand, 404
 Chrétien de Troyes, 105ss., 198
 Cícero, 59, 76, 269
 Cimarosa, 402
 Cistercienses, 116
 Comédia antiga, 26
Comédie larmoyante, 358, 380,
 384, 454, 486
 Comte, Auguste, 429
 Consciência, representação da,
 469
 Corneille, 318, 325, 335, 336,
 338, 340
 Criatura, criatural, 212ss., 238,
 269, 272, 330, 336, 348, 359s.
 Cristo, História e Paixão de, 13,
 35ss., 61, 129ss., 212s., 276,
 281, 487
 Crônicas em língua vulgar, 104
Curteisie, 114
 Curtius, E. R., 89, 99
- D
- Dança da Morte, 212
 Dancourt, F., 325
 Dante, 109, 113, 121, 132, 148ss.,
 187ss., 214, 222, 224, 238,
 276, 279, 281, 285, 290, 480,
 486
 Daví, 9, 14, 15, 17, 19
 Deschamps, Eutace, 220ss.
 Dickens, Charles, 430, 470
 Diderot, Denis, 289, 350, 380
 407,
Disciplina clericalis, 219
 Discurso direto, 8s., 34s., 39s.,
 74s., 101
 Discurso indireto, discurso viven-
 ciado, 412, 469
Dolce Stil Nuovo, 120s., 158,
 161., 194, 197, 301
 Dostoiévski, F. M., 27, 301, 303,
 454ss.,
- Drama burguês, 387ss., 454
 Drama litúrgico, 124, 159
- E
- Eberwein, Elena, 115ss.
 Édipo, 25
 Elisabeth Charlotte de Orleans
 (Madame), 364ss.
 Eloísta, 5, 11
 Épica, Teoria do épico, 3, 479
 Epítetos, 3, 7
 Erasmo de Rotterdam, 241
 Ervine, St. John, 277s.
 Estácio, 152
 Estilos, misturas e separação de,
 19, 20, 27s., 33, 35s., 38, 48,
 61s., 78s., 94s., 104, 112s. 118,
 129ss., 157ss., 169ss., 185ss.,
 211ss., 232ss., 241, 268ss.,
 272ss., 296s., 308, 310, 319ss.,
 339ss., 349ss., 358ss., 375ss.,
 375ss., 386ss., 406s., 413,
 419ss., 433ss., 447ss., 486
 Estilo nôvo (v. *Dolce Stil Nuovo*)
 Estrasburgo, juramentos de, 208
 Estrutura figural (v. Figura)
 Ethelwold, 132
 Etienne, 126
 Euricléia, 1ss., 18
 Eurípides, 273, 278s., 283, 335
 Exaltação trágica, 328ss.
Exempla, 184, 219
- F
- Fabliaux* (farsas medievais em
 verso), 179ss., 191, 219
Fabula milesiaca (romance anti-
 go), 26, 51, 185
 Faral, E., 89
 Fascismo, 483
 Fielding, Henry, 403, 420, 430
 Figura, Estrutural figural, 12s.,
 41s., 62ss., 99s., 102s., 133s.,
 140s., 165s., 276s., 285, 487
 Filipe Augusto, rei de França,
 117
 Filipe de Orléans, regente, 362,
 374
 Filme, 479
 Flaubert, Gustave, 304, 313, 406,
 421ss., 434ss., 480, 483
Folie Tristan, la, 93, 109
 Fontane, Theodor, 394, 450ss.,
 Francesa, Revolução, 388ss.,
 397ss., 406s.
 Franciscanos, 144, 233

- Francisco de Assis, São, 137s., 140s.
 Freytag, Gustav, 405ss.
 Froissart, 213, 221
 Fustel de Coulanges, Numa-De-
 nis, 71
- G
- Geoffroy de Saint-Hilaire, Etien-
 ne, 414ss.
 Gide, André, 478
 Gilson, Etienne, 137, 144, 167,
 233
 Goethe, 3ss., 89, 158, 286ss.,
 380ss., 387ss., 399, 470
 Gogol, N., 430, 454ss.
 Goldsmith, Oliver, 403
 Goncourt, Edmond e Charles de,
 375, 431ss., 450
Gormund et Isembarg, 93
 Gotthelf, Jeremias, 394, 405ss.
 Gregório de Tours, São, 66ss.
 Grillparzer, Franz, 74
 Guilhem de Peitieu, 147
 Gunkel, H., 6
- H
- Hamsun, Knut, 476, 478, 480
 Hanska, von, 419
 Harnack, A. von, 36
 Hatcher, A. G., 109
 Hauptmann, Gerhart, 452
 Hebbel, Friedrich, 394, 451s.
 Hegel, 163, 165
 Henrique II, rei da Inglaterra,
 117
 Herder, 387
 Herodas, 26
 Herrad von Lansberg, 135
 Hildebrand, Canção de, 95
 Hipotaxe (v. também Parataxe)
 Historicismo, 377, 386ss., 404,
 413
 Hoffmann, E.T.A., 394
 Hofman, J.B., 34
 Homero, 23, 24, 25, 91s., 152
Honnête homme, 267s., 319ss.,
 343, 405
 Horácio, 54, 159, 249
 Huet, 94
 Hugo, Victor, 335, 408, 426, 440
 Huizinga, J., 212, 221
 Humanismo, 158, 233, 266, 272,
 279, 342
Humilitas-sublimitas, 129ss.
 Huysmans, J.K., 470, 476
- I
- Ibsen, H., 454
Interieur, 348
 Interpretação (v. Figura)
 Isaac (v. Abraão, Oferenda de)
- J
- Jacobi, F. H., 390
 Jacopo della Lana, 168
 Jacopone da Todi, 144
 Jansenistas, 398
 Javista, 10
 Jean de Meun, 194
 Jerônimo, São 54ss., 59s., 139s.,
 167
 Jeruel, 7s.
 Jespersen, Otto, 50
Jeu d'Adam (v. Adão, Mistério
 de)
 Jó, 19
 Joab, 9
 Jordaens, Jacob, 445
 José, 15
 Joyce, James, 472, 478, 480s.
 Juvenal, 54
- K
- Kafka, Franz, 52
 Keller, Gottfried, 353s., 394,
 450ss., 470
 Kleist, Heinrich von, 394
 Klinger, Friedrich Maximilian,
 381
 Korff, H.A., 383ss.
- L
- La Bruyère, 315ss., 369, 402,
 418, 425
 Laclos, Ch. de (*Liaisons dange-
 reuses*), 421
 La Fontaine, 182, 355
 Lanson, G., 251
 La Rochefoucauld, 361
 La Sale, Antoine de, 199ss., 222
 Leconte de Lisle, 440
 Lefranc, A., 228
 Leibniz, 355
 Leisewitz, 381
 Lenda e história, 15s.
 Lenz, J. M. R., 381
 Leo Pecorella, Fra, 140
 Lesage, 325, 403
 Lessing, 380ss.
Libertins spirituels, 239
 Ligação consecutiva, 109

Litúrgico, Drama (v. Drama litúrgico)
 Lívio, 72
 Lofsted, E., 70
 Lope de Vega, 289
 Lucano, 152
 Luciano, 229ss., 238
 Luís VII (rei de França), 117
 Luís XIII, 362
 Luís XIV, 320s., 337, 341ss., 348, 360ss.

M

Madame, (v. Elizabeth Charlotte de Orleans)
 Mâle, E., 132
 Malherbe, 440
 Mann, Thomas, 425, 478, 480
 Marie de France, 115
 Marlowe, 274
 Marx, Karl, 388
 Matière de Bretagne (v. Bretagne, Matière de)
 Meinecke, F., 387ss., 407
 Meredith, George, 470
 Merimée, Prosper, 485
 Metternich, 400
 Meun, Jean de (v. Jean de Meun)
 Michelangelo, 270
 Michelet, Jules, 413
 Mimo, 27
 Mirmidões, 4
 Mistère (v. Mystère)
 Misticismo (v. Bernardo de Clairvaux, São, Victorinos e Cistercienses)
 Mistura de estilos (v. Estilos)
 Molière, 267, 315ss., 340, 348, 369
 Monólogo interno, 469
 Monod, Gabriel, 71
 Montaigne, 241, 245ss., 280, 311, 376, 403
 Montesquieu, 346, 362, 405, 415ss.
 Moralismo antigo, 27ss., 39
 Moralismo francês, 317ss.
 Morte, Dança da (v. Dança da Morte)
 Morus, Thomas, 232
 Moser, Justus, 387
 Mozart, 402
 Mystère d'Adam (v. Adão; Mistério de)
 Mystère du Vieil Testament, 137

N

Nacional-socialismo, 16
 Napoleão, época napoleônica, 388, 390, 397ss., 407s., 421
 Natural, 340ss.
 Necker, Madame, 359
 Neoplatonismo, 476
 Nibelungos, 95
 Nicole, Pierre, 344
 Nietzsche, 453
 Níveis (v. Estilos)
 Noé, 19
 Norden, Ed., 40, 50, 52
 Novelino (v. Cento nouvelle antiche)
 Nôvo estilo italiano (v. Dolce stil nuovo)

O

Orleans (v. Elizabeth Charlotte e Filipe de)
 Ostade, 445

P

Pano-de-fundo, 3, 5s., 9s., 474
 Parataxe (v. também Hipotaxe) 60s., 64, 84ss. 109, 141, 152ss., 178ss., 207
 Pascal, 255, 265
 Pastorela, 307
 Paulo, São, 13, 41, 59, 166
 Pedro, São, 35ss., 59
 Perspectiva, perspectivismo, 4, 23, 28, 192ss., 279ss., 401, 471ss.
 Petrarca, petrarquismo, 286, 338
 Petrônio, 22ss., 77s., 416, 423
 Petrus Lombardus, 131
 Pietro Alighieri, 168
 Pigalle, J.B., 360
 Platão, platonismo, 119, 239, 254, 263, 288, 486
 Plauto, 154
 Plínio, o Jovem, 16
 Plutarco, 234, 269
 Preciosas, preciosidade, 340, 347
 Prédica medieval, 137, 167, 239
 Premierfait, Laurent de, 223
 Prévost, Abbé, 403
 Profecia, 17, 18
 Proust, Marcel, 24, 40, 368, 471, 475ss.
 Provençal, poesia, 120s., 147, 158, 161, 169, 307
 Público (as pessoas cultas), 187, 266s., 319ss., 439ss.

Q

Quintiliano, 284
 Quinze Joyes de Mariage, Les, 199, 215ss.

R

Raabe, Wilhelm, 451
 Rabelais, 193, 225ss., 255, 280, 290
 Racine, 96, 325ss., 347, 420
 Realismo espanhol, 289ss.
 Regis, Gottlob, 228
 Regressões na Chanson de Geste, 88ss.
 Restauração, 396, 408
 Retardador (efeito na épica), 3, 89
 Retórica cortês, 297s.
 Retz, cardeal de, 361, 376
 Revolução francesa (v. Francesa, Revolução)
 Richelieu, 362
 Ritter, Hellmut, 117
 Rohlf, G., 179, 181
 Rolando, Canção de, 82ss., 111, 114, 152s., 282
 Romance antigo (v. Fabula millesiaca)
 Roman courtois, romance cortês, 105ss., 135
 Roman de la Rose, 194
 Romantismo, 287, 290, 300, 330, 335, 401s., 404, 405ss., 413ss., 478ss., 486ss.
 Rosegger, Peter, 450
 Rostovtzeff, M., 33ss.
 Rousseau, 350, 380, 384, 397, 399, 401s., 403, 404, 407ss., 426
 Rubens, 445

S

Sainte-Beuve, Ch.-A. de, 361
 Saint-Pol, Louis de Luxembourg, 199
 Saint-Simon, Louis de, 361ss., 403
 Sale (v. La Sale)
 Salimbene de Adam, Fra, 184s., 189s.
 Salústio, 35 48 73
 Samuel livros de, 17
 Sátira antiga, 26s.
 Saul, 9
 Schiller, 3ss., 8, 89, 380ss., 403
 Scott, Walter, 416
 Senancour, E. de, 408

Sêneca, 46, 49, 80, 272, 277, 286, 452
 Sete mestres sábios, 219
 Shakespeare, 272ss., 304s., 311, 320, 376, 380, 386, 402, 420, 426
 Siglo de oro, 289ss.
 Símbolo, interpretação simbólica (v. também Figura)
 Simmel, G., 115
 Sócrates, 239ss., 255, 260, 288
 Söderhjelm, W., 199
 Sófocles, 277., 336
 Solidariedade, círculo de, 117, 119, 372
 Solon e Cresos, anedota, 39
 Sorte, mudança da, 25, 272
 Spielhagen, Friedrich, 451
 Spitzer, L., 305, 359
 Sponus, 137
 Stendhal, 395ss., 434ss., 486
 Stichomythia, 39
 Stifter, Adalbert, 394, 450ss.
 Storm, Theodor, 394, 450s.
 Sturm und Drang, 381, 384, 486s.
 Sublime (v. Estilos)
 Suger de Saint-Denis, 132
 Suspense (v. Tensão)

T

Tácito, 29ss., 45s., 49, 51, 72, 80
 Taine, H., 342, 363, 415
 Tallemant des Reaux, 361
 Tensão, 2s., 308, 473
 Teócrito, 26
 Térsites, episódio de, 18
 Tertuliano, 167
 Thackeray, W. M., 28, 430
 Thara (pai de Abraão), 64s.
 Tolstoi, 27, 454ss.
 Tomás de Aquino, Santo, 155
 Tomás de Celano, 138, 143
 Trajano, 16
 Tristão e Isolda (v. também Folie Tristan)
 Tucídides, 34, 37
 Turgueniev, 454

U

Ulisses, 3ss.

V

Vasselage, 114
 Vauvenargues, 425
 Verdade (sua exigência na Bíblia), 11

- | | |
|---|---|
| Vico, Giambattista, 33, 376s. | Voltaire, 307, 346, 350ss., 403, 406, 416 |
| <i>Victimae Paschali</i> (sequência), 137 | Voss, J. H.; 381 |
| Victorinos, 116, 129 | <i>W</i> |
| Vida de Santo Aleixo (v. Aleixo, Vida de Santo) | Wagner, H. L., 381 |
| Vigny, Alfred de, 91 | <i>X</i> |
| Villehardouin, 154 | Xenofonte, 241 |
| Villey, P., 247, 251, 254, 259 | <i>Z</i> |
| Villon, François, 222 | Zeus, 5, 9 |
| Virgílio, 140, 150ss., 169 | Zola, Émile, 375, 441, 443ss., 470 |
| Vischer, Fr. Th., 452s. | |

COLEÇÃO ESTUDOS

1. *Introdução à Cibernética*, W. Ross Ashby
2. *Mimesis*, Erich Auerbach
3. *A Criação Científica*, Abraham Moles
4. *Homo Ludens*, Johann Huizinga
5. *Linguística Estrutural*, Giulio Lepschy
6. *A Estrutura Ausente*, Umberto Eco
7. *As Grandes Correntes da Mística Judaica*, Gershom Scholem
8. *O Comportamento*, D. Broadbent
9. *Nordeste: 1817*, Carlos Guilherme Motta
10. *Cristãos-Novos na Bahia*, Anita Novinsky
11. *A Inteligência Humana*, H. J. Butcher
12. *A Lógica da Poesia*, Kathe Hamburger
13. *Sociodinâmica da Cultura*, Abraham Moles
14. *Gramatologia*, Jacques Derrida