



*Ilustração de
Gustave Doré*

RETÓRICA

ANTIGA

ERNST ROBERT CURTIUS

Tradução de Sylvia Tamie Anan

E LITERATURA

COMPARADA

I. O MEDO DA NOITE NA IDADE MÉDIA

A

reação espiritual aos períodos do dia e às estações do ano varia conforme os indivíduos, as zonas climáticas, as épocas. Os poetas cuidam em louvar a primavera. Mas há exceções. T.S. Eliot explica: “*April is the cruelest month of the year*” (“Abril é o mês mais cruel do ano”). Keats preferia o outono. Swinburne festejou a temerosa hora do verão: “*Summer, and noon, and a splendour*

of silence...” (“Verão, e meio-dia, e um esplendor de silêncio...”). E há poetas que amam a manhã, como Wordsworth: “*This City now doth, like a garment, wear/ The beauty of the morning...*” (“Esta Cidade agora, como um traje, veste/ A beleza da manhã...”).

O presente texto foi indicado pelo programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP.

A tradução deste artigo contou com a colaboração de Marcus Vinicius Mazzari (revisão) e Izabella Lombardi Garbellini (traduções do latim).

No século XVIII descobriu-se a Poesia da Noite¹. Como reagiram épocas anteriores à noite? Dámaso Alonso, que nos abriu tantas perspectivas novas e frutíferas nas leis vitais da literatura espanhola, diz em seus *Ensayos sobre Poesía Española* (Madrid, 1944, p. 29):

“*Allá por el año de 1943 Gonzalo de Berceo vivía en su frío Norte. Siempre nos le imaginamos escribiendo, apresurado, ante el terror medieval de la noche vecina: los días non son grandes, anochezrá privado: escribir en tiniebra es un mester pesado*” (“Ali pelo ano de 1943 Gonzalo de Berceo vivia em seu frio Norte. Sempre imaginamo-lo escrevendo, apressado, diante do terror medieval da noite próxima: Os dias não são longos, anoitecerá em breve: Escrever nas trevas é um mister pesado”).

Devemos concluir desses versos com Dámaso Alonso que Berceo – ou toda a Idade Média – vivia no medo da noite que se fechava? Temos diante de nós uma afirmação pessoal do poeta? A expressão de uma disposição subjetiva? Os versos são extraídos da *Vida de Santa Oría*. Antecedem-nos os seguintes:

“*Auemos en el prologo mucho detardado; Sigamos la estoria, esto es agujado*”. (“Atrasamos demais no prólogo: Continuemos a história, porque isto é [necessário]”).

A referência ao dia que cai motiva então o final do prólogo e conduz à parte principal. Berceo deverá ter esse artifício? Ou ele ocorre também em outros poetas medievais? Em meu livro *Literatura Européia e Idade Média Latina*² mencionei alguns casos. Sigeberto de Gembloux (= 1112) encerra o primeiro livro de seu *Passio Sanctorum Thebeorum* porque anoiteceu. Como não pode atravessar os Alpes naquela época, precisa parar. Um anônimo finaliza um poema sobre Londres pelo mesmo motivo:

“*Cetera pretereo quia preterit hora dici. Terminat hora diem terminat auctor opus*”.

“O resto pretiro, pois que pretere a hora [do dia. A hora termina o dia, o autor termina a [obra]”).

Walter de Châtillon encerra sua obra *Alexandreis* com os versos:

“*Phoebus anhelantes convertit ad aequora [currus: Iam satis est lusum, iam ludum incidere [praestat, Pierides, alios deinceps modulamina [vestra Alliciant animos: alium mihi postulo fontem; Qui semel exhaustus sitis est medicina [secundae]*”.

“Febo retorna [seu] carro anelante ao mar: já basta de jogo, já convém suspendê-lo, ó Piéride, que vossos cantos atraíam logo outros ânimos: para mim busco outra [fonte; para quem já esgotou uma, a sede de outra [é um remédio]”).

Três variações, portanto, do mesmo motivo na poesia latina dos séculos XI e XII. Contemplaremos agora os versos de Berceo sob outras luzes. Eles contêm – como nossos exemplos latinos – a motivação para o encerramento de uma composição poética ou de uma de suas partes. Berceo extraiu o pensamento da técnica literária de seu tempo. Deu-lhe uma nota pessoal? Uma ingenuidade e uma retidão conscientes? Isso deveria ser pesquisado. Precisaremos todavia modificar a conclusão psicológica sobre o terror medieval de *la noche vecina* (da noite vindoura). Claramente não há “vivência” pessoal do poeta, mas o emprego de um esquema usual.

Também no ensolarado Sul o dia que cai como forma de encerramento pode entrar em cena, principalmente quando uma conversação é conduzida ao ar livre. Essa é a situação representada em *De Oratore* de Cícero. Perto do final (III 209) diz o interlocutor: “*His autem de rebus sol me ille admonuit ut brevior essem, qui ipse iam praecipitans me quoque haec praecipitem paene involvere coegit*” (“Ora, advertiu-me

1 Paul van Tieghem, *La Poésie de la Nuit et des Tombeaux*, 1930, pp. 3-203.

2 Publicado em 1948 pela A. Franke AG, Berna. Refiro-me a esse livro para localização das citações medievais que se seguem (N. do A.). No Brasil, publicado pelo Instituto Nacional do Livro (Rio de Janeiro, 1957) e pela Hucitec (São Paulo, 1996). Traduzido por Teodoro Cabral e Paulo Rónai (N. da T.).

o sol para que eu fosse mais breve acerca desse assunto, ele que, já se precipitando, compeliu-me a também precipitar minha exposição”). Mas também a poesia pastoral utiliza esse motivo:

“*Maioresque cadunt altis de montibus*

[*umbrae*”

(“E as sombras caem dos altos montes [alongando-se”).

“*Etsol crescentes decedens duplicat umbras*”

(“E o sol poente duplica as sombras [crescentes”).

“*Ite domum saturae, venit Hesperus, ite*

[*capellae*”

(“Ide, fartas cabrinhas, aproxima-se Vésper, [ide para casa”).

Esses são encerramentos de écloas virgilianas (I, II, X). Garcilaso os varia em sua primeira écloa:

“*Nunca pusieran fin al triste lloro*

Los pastores, ni fueran acabadas

Las canciones que solo el monte oía,

Si mirando las nubes coloradas,

Al trasmotar del sol bordadas de oro,

No vieran que era ya pasaso el día”.

(“Nunca puseram fim ao triste choro

Os pastores, nem se acabaram

As canções que apenas o monte ouvia,

Contemplando-se as nuvens coloridas,

Bordadas de ouro no pôr-do-sol,

Não viram que se tinha passado o dia”).

Também as *Lycidas* de Milton encerram-se com o pôr-do-sol:

“*And now the Sun had stretch’d out all the hills,*

And now was dropt into the Western bay...”.

(“E agora o Sol estendeu-se às colinas,

E agora pôs-se na baía ocidental...”).

Mas também as écloas “espirituais” da Idade Média latina (a *Ecloga Theoduli*, o *Synodicus* de Warnério de Basiléia e.o.), nos quais a conversação de pastores fictícios serve a ensinamentos morais e religiosos, utilizam o mesmo artifício. Tudo isso deve estar atrás dos versos de Berceo. O “frio norte” teria então plagia-

do seu clichê retórico-poético dos países mediterrâneos.

II. TÓPICA HISTÓRICA

Como definiremos tal clichê? Valéry Larbaud nota: “*Un ouvrage de critique vraiment scientifique dont le manque se fait sentir, c’est une sorte de Répertoire des thèmes que nous rencontrons si souvent chez les Lyriques modernes à partir de Petrarque*”³. Como amostra de tal repertório, Larbaud apresenta o tema *la belle mendiante* (a bela mendiga) no tratamento de Tristão o Eremita (1601-56), Claudio Acchilini (1574-1640), Philip Ayres (1639-1712). “Tema” é tomado aqui no sentido musical: uma frase melódica, que se estende sobre variações. Mas a palavra tem ainda tantos outros significados, e há também fora da lírica tantos temas e motivos, que parece desejável utilizar para o conceito “tema literário” um termo técnico, que não deve ser confundido. Na parte da retórica antiga que orienta a “invenção” (*inventio*) do material, são dadas instruções em busca de argumentos que podem ser usados no discurso jurídico, no discurso laudatório, etc. Os “locais” de tais argumentos, “dos quais eles precisam ser extraídos”, Quintiliano chama de *loci* (V10, 20): “*locos appello... sedes argumentorum, in quibus latent, ex quibus sunt petenda*” (“chamo ‘lugares’... as sedes dos argumentos, nas quais os mesmos se ocultam, das quais os mesmos se deve tirar”). Locais que são utilizáveis para discursos de diversa natureza chamam-se “lugares-comuns”, *loci communes*, *koinoi topoi*. No final da Antiguidade o espaço do discurso público foi limitado ao panegírico (*panegyricus*), mas a própria retórica foi intensivamente preservada. Ela encontrou entrada na poesia e em cada arte de composição. Ela tornou-se morfologia geral da Literatura. Os *loci communes* tornaram-se, no curso desse desenvolvimento, sempre mais importantes e sempre mais numerosos. Da poesia fluíram novos *topoi* para a retórica. Eles foram catalogados e inseridos

³ Valéry Larbaud, *Technique* (1932), p.79. Reimpresso em Valéry Larbaud, *Sous l’invocation de Saint Jérôme*, 1946), p. 285. “Uma obra de crítica verdadeiramente ‘científica’ cuja falta faz-se sentir é um tipo de repertório dos temas que encontramos tão frequentemente nos líricos modernos a partir de Petrarca.”

nas escolas. Já a Antiguidade grega tinha desenvolvido um lição de *topoi* forenses, que se chamavam tópica. Isidoro de Sevilha os enalteceu como “*mirabile genus operis*” (“admirável gênero de obra”), como milagres do espírito humano. Mas a Idade Média não produziu uma codificação geral dos *topoi* literários e poéticos. Eles eram transmitidos oralmente em aula, exemplificados na leitura dos autores e aplicados na edição de poesias latinas. Precisamos reconstruí-los a partir de textos medievais. Assim podemos remeter o anúncio de Berceo “Eu concluo o prólogo, porque escurece” a um *topos* medieval de encerramento e passagem. Para esse modo de contemplação sugiro o nome “tópica histórica”. Distinguimos nela *topoi* formais – como “escurecimento como motivo de encerramento” – de *topoi* de conteúdo como *la belle mendiante*. Como pesquisa de *tópos* comparada ela pode, como vimos em Berceo, conduzir para a identificação de relações históricas.

III. FORMAS ÉPICAS

Isso se confirma, como acredito, através de observações na épica medieval. Como se sabe, a relação entre as épicas espanhola e francesa antigas é discutível. Menéndez Pidal (*Poema de Mio Cid*, na série *Clásicos Castellanos*, 3ª edição, 1929, pp. 39-44) reconhece imitação do estilo da épica francesa no *Cid* em três casos: 1. enumerações descritivas, que começam como *veriedes* e correspondem ao *la veïsses* (ali verias) (*Rolando* 349, 1341, 1399, 1655, 1680, 3397); 2. orações narrativas; 3. a forma *llorar de los ojos* (*plorar des oilz* na *Canção de Rolando*). A primeira dessas três coincidências de estilo, o grande pesquisador espanhol parece querer deduzir do relato do narrador: “*el verbo ‘veriais’, con que el juglar se dirige a sus oyentes y procura sugerirles una viva representación de lo que va a narrar*” (“o verbo ‘verias’, com que o poeta dirige-se aos seus ouvintes e procura sugerir-lhes uma viva representação do que está por narrar”). Mas a forma tem uma

idade respeitável. Ela surge em Homero (por exemplo, *Ilíada* IV223) e é recebida por Virgílio (*Eneida* IV401): “*Migrantes cernas totaque ex urbe ruentes*” (“verias [os teucros] correndo de toda parte e deixando a cidade”).

Já Macrôbio chamou a atenção sobre isso: “*Saepe Homerus inter narrandum velut ad aliquem dirigit orationem... nec hoc Vergilius praetermisit*” (*Saturnais* V 14,9) (“Ao narrar, Homero parece dirigir amiúde as palavras a alguém... expediente este não negligenciado por Virgílio”). Portanto temos aqui ante nós um *tópos* antigo do estilo épico, que se transmitiu para as *chansons de geste* – em todo caso, pelo caminho das lições de retórica medievais e da explicação dos autores clássicos. Sobre o citado verso de Virgílio, o comentador Sérvio notou: “[*Cernas*:] *Honestafigura, si rem tertiae personae in secundam referas, hoc est: si quis cernat*” (“‘Verias’: figura estimável, se atribuíres a conjugação de segunda pessoa à terceira, isto é, ‘alguém veria’”). Podemos estar certos de que os épicos populares medievais aproveitaram-se de tais indicações dos explicadores e gramáticos antigos⁴.

Além da assim por mim denominada forma *cernas* (“verias”), encontram-se outros elementos de estilo antigos na épica medieval, aos quais pertencem formas de *páthos* de Virgílio, que Macrôbio compilara no sexto capítulo do quarto livro de suas *Saturnais*. Ele menciona em §10 segs.:

1. A apostrofação das armas (*Eneida* XII 95 seg.; *Rolando*, 2004)
2. A *addubitatio* (aporia) (*quid faciat?* [o que fazer?]) *Eneida* IX399; *Rolando* 1185, 2812, 2961, 3956)
3. A hipérbole;
4. A *exclamatio* (exclamação) com invocação dos deuses (*Eneida* VI 529; *Rolando* 716, 1849, 3164)

Seria possível mencionar ainda mais. Mas o dito já basta para atestar que Turolde, o poeta da *Chanson de Roland*, frequentou a escola de Virgílio. A forma *cernas* transformou-se nele em *la veïsses* e transmitiu-se como galicismo para a épica espanhola.

4 Sérvio foi muito utilizado. Georg Baesecke o provou como fonte da lenda “germânica” de Wieland – *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, XI (1937), pp. 368-78. A Melibéa de Celestina deveria ter seu nome de Meliboea, cuja triste história Sérvio narra à *Eneida* 1720. Talvez também a arte de morrer. [*semet de tecto praecipitavit* [precipitou-se do telhado]]. Em Thilo-Hagen I, pp. 200-1 (N. do A.) Sérvio, ao comentar o referido verso da *Eneida*, explica os motivos dos diversos nomes atribuídos a Vênus, entre eles, o motivo do “Vênus Melibéa”; Melibéa, moça que amava Alcide e com esse jurava união, fora pelos pais a outro prometida. Assim, Alcide exilou-se e a moça, no dia do casamento, tentou matar-se, precipitando-se então do telhado. Como esta saísse ileso da queda, fugindo em seguida para o litoral, onde subiu em um bate cujos nós se soltaram sozinhos, e como a vontade divina o levasse até onde estava seu amante, este ergueu um templo a Vênus (N. do T. do latim).

Uma “tópica épica” exatamente em processo poderia descobrir no *Poema de Mio Cid* ainda mais galicismos. No verso 1308 seg., a viagem de Álbar Fáñez de Valência a Castela é narrada com o chamativo complemento: “*Dexarévos las posadas, non las quiero contar*” (“Deixar-vos-ei as pousadas, não as quero contar”). O que lembra *Le Couronnement Louis*: 269 “*De ses jornees ne sai que vos contasse*” (“De suas jornadas não sei contar-vos”).

Em *Aymeri de Narbonne* (ed. Demaison, 1887), encontramos:

3252 “*De lor jornees ne quier fere devis*”
 (“De suas jornadas não quero fazer [rol]”).

3492 “*De lor jornees ne vos quier deviser*”
 (“De suas jornadas não vos quero [narrar]”).

3828 “*De ses jornees ne vos conterai ja*”
 (“De suas jornadas não vos contarei [logo]”).

3900 “*De lor jornees ne vos quier a conter*”
 (“De suas jornadas não vos quero [contar]”).

A passagem “Pormenores da viagem omito” aparece portanto pela primeira vez no *Couronnement Louis*. Em *Aymeri* tornou-se um clichê. O poeta do *Cid* parece tê-la recebido. O *Couronnement Louis* foi datado por Voretzsch sem fundamentação em cerca de 1130. Após as pesquisas de Ph. A. Becker ele forma com *Charroi de Nîmes*, *Prise d’Orange* e *Moniage Guillaume* uma tetralogia épica de Guilherme, inspirada por Saint-Denis e composta em 1160⁵. O mesmo pesquisador data *Aymeri de Narbonne* de 1170⁶. Se o poeta do *Cid* plagiou um *tópos* épico do *Couronnement* e do *Aymeri*, não pode tê-lo escrito antes de 1170. Seu poema seria então trinta anos mais recente, como indica Menéndez Pidal.

Acredito poder ver um apoio para essa recepção em um outro galicismo. Os infantes de Carrion chegam à floresta de carvalhos de Corpes:

2697 “*Entrados son los ifantes al robredo*
 [de Corpes,
Los montes son altos, las ramas pujan
 [com las nuoves,
E las bestias fieras que andan
 [aderredor.
Fallaron un vergel una limpia fuont”
 (“Os infantes entraram no arvoredo
 [de Corpes,
 Os montes são altos, os galhos tocam
 [as nuvens,
 E bestas-feras caminham ao redor.
 Encontraram num *vergel* uma límpida
 [fonte]”).

Cenário notável! Uma floresta com animais selvagens, e ali no meio um pomar: “*huerto com variedad de flores y árboles frutales*” (“horto com variedade de flores e árvores frutíferas”) (*Diccionario da Academia*, sobre “vergel”). Menéndez Pidal dá para “vergel” a seguinte explicação: “*sin duda significa una mancha de floresta (álamos, fresnos, etc.) con pradera o verdegal: desconozco otros textos que usen la palabra en esta acepción*” (Sem dúvida significa um trecho de floresta [álamos, fresnos, etc.] com prado ou verdura; desconheço outros textos que utilizem a palavra nesta acepção⁷). Não fica mais próximo reconhecer, na palavra de empréstimo francesa *vergel*, o “*verger*” tão apreciado na épica francesa (*Rolando* II 103, 501)? Há jardins de prazeres e pomares também em florestas selvagens? Em todo caso há na literatura. No *Romance de Tebas* (1150) lê-se:

2126 “*Joste le pié d’une montagne*
En un val entre merveilleos
Qui mout ert laiz e tenebros...”
 (“Junto ao pé de uma montanha
 Em um vale entre maravilhas
 Que muito era largo e
 [tenebroso...]”).

2141 “*Mout chevauchent a grant peine,*
Quant aventure les ameine
A un vergier que mout ert genz,
Que onc espice ne pimenz
Que hon peust trover ne dire
De cel vergier ne fu a dire”
 (“Muito cavalgaram com sofrimento,

5 Philipp August Becker, *Das Werden der Wilhelm und Aimerigeste* [1939] [= *Abhandlungen der phil.-hist. Klasse der Sächsischen Akademie der Wissenschaften* (XIV, Caderno I). A datação na p. 29. No tratado *Der Liederkreis um Vivien* (Atas de Viena CCXXIII 1944, 1^a tratado, p. 45) Becker transfere a vida de Guilherme em quatro partes para os anos 1160.

6 *Das Werden der Wilhelm und Aimerigeste*, p. 118.

7 *Cantar de Mio Cid* II [1911], pp. 894 e segs.

Quando a aventura os leva
 A um pomar que muito era cheio,
 Que tinha ervas e pimenta
 Que não se pode dizer como achar
 Deste pomar não se diz”).

O pomar épico precisaria ser considerado em relação com a descrição medieval de natureza. Ela trabalha com requisitos convencionais, que devem servir a todos os temas como as peças de penhor do nosso teatro: os arbustos, fontes, relvados, etc., tão familiares a Shakespeare quanto a Verdi ou Richard Wagner. Aos requisitos de natureza da poesia medieval pertencem oliveiras, pinheiros, palmeiras, loureiros. Quis-se remetê-los aos relatos de comerciantes e peregrinos: “*Ce furent assurément leurs récits qui... à ces poètes du Nord firent connaître la beauté de l’olivier méditerranéen, qu’avec un goût naïf de l’exotisme et un admirable mépris de la couleur locale plantent bravement sur les collines de la Bourgogne et de la Picardie*” (“Foram certamente seus relatos... que fizeram esses poetas do norte conhecer a beleza da oliveira mediterrânea, que com um gosto ingênuo pelo exotismo e um desprezo admirável pela cor local as canções plantam corajosamente nas colinas da Borgonha e da Picardia”)⁸. Mas encontramos essas árvores exóticas já na poesia latina do período carolíngio, e ainda a floresta de Ardenas (*As you like it*) contém palmeiras, oliveiras – e leões. Também as *chansons de geste* formigam de leões. Tal animal, proveniente de Roma, chama-se *un lion d’antiquité* (um leão da Antigüidade) (*Aiol*, 1179). Que adequado! Pois a fauna e a flora exóticas da Idade Média originam-se da revisão da poesia e da retórica latinas. Elas são elemento de tradição como a referência de Berceo à queda da noite.

As formas épicas que conhecemos pertencem a diferentes épocas e estilos. O pomar da floresta selvagem surge na França, como vimos, somente em 1150, e mesmo na versão de corte da *Thebais* de Estácio, portanto em um gênero que surge como uma nova concepção junto à antiga épica heróica. A origem do topos não deve

ser investigada aqui. É suficiente que não se origine das *chansons de geste*. Estas mesmas contêm elementos de procedência virgiliana, como a forma *cernes*. A forma “*De lor jornees ne vos quier a conter*” (“De sua jornada não vos quero contar”) todavia não lhe pertence. Ela diz que o relato detalhado sobre viagens dos heróis épicos era usual em 1170. Ele não devia mais interessar ao ouvintes, e isso o poeta tinha em conta. Isso fica ainda mais claro quando se comparam formas semelhantes de *praeteritio* (preterição). Por ocasião de uma refeição diz o *Romance de Tebas*:

828 “*Enuiz seroit a desraisnier
 Et d’aconter trestoz les mes...*”
 (“Tediioso seria descrever
 E enumerar cada um dos pratos...”).

ou:

4775 “*Ne sai conte dire des mes
 Qui sovent vindrent et espès*”
 (“Não sei contar os pratos
 Que com frequência chegavam e em
 [grande quantidade]”).

Formas semelhantes encontram-se em *Les Narbonnais* (3134, 3280, 7801), na *Prise d’Orange* (554), em *Aymeri de Narbonne* (970) e antes. Também as cenas de batalha (*Androktasien*) são arranjadas desde o final do século XII de forma muito curta. Assim no *Perceval de Chrétien* (ed. Hilka, 1932):

2228 “*Ne sai que plus vos devisasse,
 Ne comment avint a chascun,
 Ne toz les cos par un et un;
 Mes la bataille dura moult*”
 (“Não sei mais como vos narrar,
 Nem como cada um interveio,
 Nem todos os golpearam um por um;
 Mas a batalha durou muito”).

Alberto de Stade (séc. XIII) tem para descrever em seu *Troilus* uma batalha de doze partes e resolve isso em poucos versos, aos quais acrescenta (III 345 e seg.):

“*Quid juvat assidue clavas, quid tela, quid
 [enses,*

⁸ Marc Bloch, *La Société Féodale. La Formation des Liens de Dépendance*, 1939, p. 155.

*Quid mortes, mortis quid numerare modos?
Aut seriem scindet stilus aut fastidia gignet,
Si necis omne genus enumerare velis*”.

(“De que serve enumerar constantemente
[as lanças,
os dardos, as espadas, as mortes, as
[espécies de morte?

O estilo tanto interromperá o curso
[narrativo, como causará enfado
se quiseres assim enumerar cada uma das
[espécies”).

O *Carmen de Proditione Gueonis*,
que representa uma versão da *Canção de
Rolando* do século XIII⁹, resume as bata-
lhas avulsas de Rolando (1213-80) pelos
versos:

167 “*Samson, Turpinus, Oliverus, Gero,
[Gerinus
Quinque prosternut corpora, quisque
[sua*”.
(“Sansão, Turpino, Olivero, Gerão,
[Gerino,
cada um dos cinco abate um corpo”).

Então

269 “*Post alii quinque prosternut corpora
[quinque
[Então, outros cinco abatem cinco
[corpos*”).

273 “*Ut mos est, mox quinque fugant et
[quinque fugantur.
[Como é costume, logo cinco suas
[lanças atiram e cinco são atingidos*”).

Viagens, banquetes, batalhas: não se
quer mais ouvir isso por extenso em 1170.
O gosto palaciano compraz-se na análise
psicológica e no maravilhoso. O relato nu
de fatos sofre um retrocesso. Essas são
somente algumas sugestões à história do
estilo épico nos séculos XII e XIII, que
ainda não foi escrita.

IV. PUER SENEX (MENINO-VELHO)

Uma tópica histórica terá que se pergun-
tar se podemos observar e fixar cronologi-
camente o surgimento de novos *topoi*. Um

exemplo para tanto! Gregório, o Grande
introduz sua *Vida de São Benedito* com a
frase: “*Fuit vir vitae venerabilis... ab ipso
suae pueritiae tempore cor gerens senile*”
 (“Foi homem de vida venerável..., que,
mesmo desde o tempo de sua meninice,
trouxe um coração senil”). Para o homem
moderno, a juventude é estimada acima de
tudo e se gostaria de mantê-la até a velhice,
que é o mais surpreendente louvor. Como
podemos compreendê-lo? Procuremos em
seguida na Bíblia! Tobias relata ter sido o
mais jovem de todos, mas nunca tratado
infantilmente: “*cumque esset junior omni-
bus... nihil tamen puerile gessit in opere*”
 (“e, embora fosse mais jovem que todos,
ainda assim nada apresentou de pueril em
[sua] obra”) (I, 4). A *Sabedoria de Salo-
mão* (4, 8 e segs.) explica a idade como
valorosa, mas não mensurável pelos anos:
“*cani sunt sensus hominis*” (“os sentidos
do homem são as cãs”), isto é “a idade
verdadeira dos homens é a sabedoria”. A
patrística desenvolveu, a partir desse dito,
o ideal de *canities animae* (canície da alma)
(Ambrósio), *canities morum* (canície dos
costumes) (Agostinho), *canities sensuum*
(canície dos sentidos) (Cassiano). Prudêncio
louva Eulália, pois sua modéstia infantil
teria superado a sabedoria da idade:

“*Moribus et nimium teneris
Canitiem meditata senum*”.
 (“Nos costumes demasiado pueris,
Praticava a sabedoria dos velhos”).

Mas também Claudiano preza altos
dignatários, porque sua juventude fogosa
estaria ligada à mente de um ancião:

“*Sed gravibus curis animum sortita
[senilem
Ignea longaevo frenatur corde iuventus*”¹⁰
 (“Tendo ganhado ânimo senil com
[austero zelo,
É freada por coração longevo a juventude
[ardente”).

Tons cristãos são estranhos a Claudiano.
Seus versos sugerem expressar um contato
e uma valorização da Antigüidade clássica

⁹ Comp. abaixo.

¹⁰ *Panegyricus auf die Consuln
Probinus und Olybrus*, verso
154 e segs.

pagã. Realmente encontramos em Petrônio “*senilis in iuvene prudentia*” (“[autoridade] senil em jovem prudência”) (*Florida* IX 38). Retrocedamos ainda mais! O mais jovem Plínio lamenta a morte de uma menina de treze anos, que se prestava à “*suavitas puellaris, anilis prudentia, matronalis gravitas*” (“suavidade de uma menina, prudência de uma anciã, austeridade de uma matrona”) (*Ep.* V 16). Ovídio explica a ligação entre maturidade e juventude como um presente divino que seria emprestado a César (*Ars Amandi* I 183 e seg.). Virgílio com isso enfeita o mancebo Iulo (*Eneida* IX 311): “*Ante annos animumque gerens curamque virilem*” (“Apresentando [Iulo] antes do tempo tanto ânimo quanto zelo viril”).

Nesses versos e noutros semelhantes – ou muito mais no contato que lhes serve de base – pode-se vislumbrar um embrião do topos *puer senex*. Ele é encontrado como esquema hagiográfico em toda a Idade Média. Ele também serve, como em Claudiano, a um uso profano. Ainda Góngora homenageia um vice-rei com as palavras: “*Florido en años, en prudencia cano*” (“Na flor da idade, nas cãs da prudência”). Com isso um louvor deve ser pronunciado. Os *topoi* do louvor formam uma classe própria. Enraízam-se nas idealizações da grandeza humana, dignidade, completude que mudam com as épocas. O *puer senex* reflete um ideal humano hoje arrefecido, quando não esquecido, no qual equilibra-se a oposição natural entre juventude e velhice. Encontramos isso na Antigüidade clássica romana primeiramente em Plínio. Isso deve ter sido introduzido no primeiro século do Império – depois de Virgílio, antes de Plínio – primeiramente na consciência. Quando Gregório, o Grande escreveu a *Vida do Abade Ocidental* em torno do ano 600, foi percebido ainda vivamente. No período posterior perdeu o seu conteúdo de vivência e tornou-se uma formulação retórica. A análise de um *tópos* não nos conduziu nesse caso à fixação de uma continuidade retórica, que de Claudiano alcança até Góngora, mas para a descoberta de um ideal de vida da Antigüidade clássica, portanto para um

achado psicológico. Tínhamos visto além disso que esse ideal encontra-se também nos extratos mais jovens do Velho Testamento (o *Livro de Tobias* provém do primeiro ou do segundo, a *Sabedoria de Salomão* do primeiro século antes de Cristo), bem como na literatura pagã. Sua origem deveria permanecer na esfera religiosa? Uma observação geral na história das religiões conduz de fato à conclusão de que no extremo Oriente, como no Ocidente, deuses e curandeiros são apresentados como crianças ou adolescentes anciãos, de cabelos brancos. Devia tratar-se de uma imagem do inconsciente coletivo, um arquétipo no sentido junguiano¹¹.

A ligação entre juventude e idade anciã ou a alternância entre ambos (rejuvenescimento de uma anciã) encontramos também em numerosas personificações femininas. A isso pertencem a constituição da igreja na “pastoral” de Hermas, a deusa Roma e a Natura em Claudiano¹², a filosofia na *Consolatio* de Boécio. Essas constituições têm uma numerosa descendência na poesia alegórica da Alta e da Baixa Idade Média.

V. CULTISMO E CONCEPTISMO

Freqüentemente é possível seguir a sobrevida de elementos de estilo da Antigüidade clássica até o século XVII. O *en prudencia cano* de Góngora foi um exemplo, mas isso não é uma curiosidade isolada. O maneirismo literário na Espanha remonta a ideais de estilo do Império Romano e serve-se de sua terminologia. Ovídio denomina seus poemas *culta carmina* (versos apurados) (*Ars Amandi* 3,341). Marcial instiga um poeta (I 25, I f.): “*et cultum docto pectore profer opus...*” (“produz uma obra apurada pelo douto espírito...”).

O cultismo podia também referir-se à doutrina de Quintiliano sobre os três graus do ornato do discurso: “*eius primi gradus sunt in eo quod velis concipiendo et exprimendo, tertius, qui haec nitidiora faciat, quod proprie dixeris cultum*” (“seus [dois] primeiros graus estão naquilo que o autor deseja ao conceber e ao exprimir, o tercei-

¹¹ Comparar com meu livro acima citado, p. 109.

¹² *De Bello Gildonico* I 17-212 e *De Consulata Silichonis* II 431 e seg.

ro, aquele que torna ambos mais polidos, o que se diz, propriamente, ‘apurado’”) (VIII 3,61). Encontramos aqui *concupiere* (conceber) e *cultus* (apurado) lado a lado. Junto a Quintiliano, como se sabe, Marciano Capela era a grande autoridade do Ocidente. Quando ele introduz a *Matrona Rethorica*, descreve o efeito de seu discurso: “*Audire operae pretium fuit... tantae inventionis ingenium... Qualis disponendi ordo... quae profunditas in conceptu!*” (“Valeu a pena ter ouvido o engenho de tamanha invenção... Quanta ordem de disposição... que profundidade de conceito!”). Atentemos que o espírito do achado retórico é visto no *ingenium* (engenho), mas a prerrogativa rematadora o é na “concepção profunda e refletida”. É coincidência ou reminiscência consciente que Graciano use no mesmo sentido profundidade de *concepto* (*Agudeza y Arte di Ingenio*, discurso 45)? O conceito de Graciano de uma arte de *ingenio* toca a diferenciação de *iudicium* (juízo) e *ingenium* (engenho), que já se encontra em Quintiliano e que Juan de Valdés discutira (*Diálogo de la Lengua*, ed. Montesinos, p.165). Em Graciano é formulada dessa forma: “*no se contenta el ingenio com sola la verdade, como el juicio, sino que aspira a la hermosura*” (“O engenhoso não se contenta somente com a verdade, como o judicioso, e sim aspira à formosura”) (*Agudeza*, discurso 2). Também o conceito de agudeza vincula-se à crítica de estilo latina: a *oratio acuta* (discurso agudo) é enaltecida por Cícero (*Brutus* 27,104). Ele usa *acumen* (agudeza) e *prudentia* (prudência) como conceitos muito próximos que pertencem à *inventio* (invenção) (*Brutus* 62,221). *Agudeza, ingenio, concepto, culto, cultura*¹³ – esses conceitos são complementares. Graciano recomendou a agudeza como meio “*para exprimir cultamente sus conceptos*” (“para exprimir cultamente suas idéias”) (*Agudeza*, prefácio ao leitor). Com isso ele preenche uma lacuna da antiga teoria da literatura (“*hallaron los antiguos métodos al silogismo, arte al tropo; sellaron la agudeza...*”) (“falaram os antigos métodos do silogismo, da arte do tropo; calaram a agudeza...”). Na realidade, ele sistematiza

o maneirismo espanhol – uma empresa que ele mesmo via em um contexto sistemático mais amplo. A *Agudeza y Arte di Ingenio* deveria corresponder ao *Oráculo Manual y Arte de Prudencia*; essa obra do *iudicium*, e este último ao *ingenium*: “*Corone al juicio el arte de prudencia, lauree al ingenio el arte de agudeza*” (“Ocorre ao judicioso a arte da prudência, laurea ao engenhoso a arte da agudeza”) (discurso 63). Ambas as obras, em contrapartida, ordenam-se numa sistemática paralela dos tipos ideais de homem, do qual Graciano ainda trouxe o *Héroe*, o *Político* e o *Discreto*.

Graciano vincula a um epigrama que, em uma tradição manuscrita posterior, compilou para Júlio César:

“*Thrax puer adstricto glacie dum luderet*
[Hebro,
Frigore frenatas pondere rupit aquas,
Cumque imae partes fundo raperentur ab
[imo,
Abscidit a iugulo lubrica testa caput.
Orba quod inventum mater dum conderet
[igni,
Hoc peperit flammis, cetera’ dixit
[‘acquis’”].
 (“Um menino trácio, enquanto brincava no
[estreito gelo do Hebro,
quebrou com seu peso as águas congeladas
[pelo frio
e, quando seus membros inferiores foram
[arreatados pelo fundo ífero
uma lasca de gelo separou-lhe a cabeça do
[pescoço.
A mãe, ao encontrá-la, pôs-lhe fogo e,
[órfã, disse:
‘A cabeça dou às chamas, o resto, às
[águas’”].

O poema é transmitido todavia por Paulo Diácono e aparenta ser a versão de um epigrama grego¹⁴. Ele pertence ao maneirismo da Antigüidade clássica, que Ausônio e Apolinário Sidônio legaram à Idade Média. A poesia latina do século XII (Alain de Lille, Walter de Châtillon e.o.) o retomou. Ela regala-se com antíteses artificiais e metáforas buscadas – metáforas que se reencontram nos maneiristas espanhóis do século XVII.

13 “*Oh tu, cualquiera que aspiras a la immortalidad, con la agudeza y cultura de tus obras...*” (“*Oh tu, que queira aspirar à imortalidade com a agudeza e cultura de suas obras...*”) (*Agudeza*, discurso 51).

14 Buecheler-Riese, *Anthologia Latina*, fasciculus II, 1906, 174, Nr. 709.

A influência da retórica denuncia-se no fato de que as descrições de figuras do discurso podem ser metaforicamente afiliadas. Walter de Châtillon descreve na introdução de *Alexandreis* (I 59 e seg.) Aristóteles consumido pelo estudo até a um esqueleto. A face pálida denuncia o trabalho noturno; o corpo está tão emagrecido, que a pele sem “parênteses”, isto é, sem espaço intermediário, fica diretamente sobre os ossos. 65 “*Nulla repellebat a pelle parenthesis osa*” (“nenhum interposto apartava a pele dos ossos”). Quevedo denomina um corcunda “*De paréntesis formado*”¹⁵ (“Formado por parêntesis”). Em Góngora ilhas chamam-se “parênteses cobertos de folhas” no curso de um rio¹⁶, em Graciano um terremoto “*paréntesis de mi vida*” (“Parêntesis da minha vida”)¹⁷.

Antes e depois de 1200 torna-se moda descrever o canto do pássaro como um toque de cítara. Alain denomina os pássaros “*Syrenes memorum, citharistae veris*” (“Sereias memoráveis, citaristas primaveris”) e com isso obteve sucesso. Pois as formulações “*olor citharizat*” (“o cisne tange a cítara”), “*cignus citharizat*” (“o cisne tange a cítara”), “*citharizat avis*” (“tange a cítara a ave”) encontram-se em Walter Map, Pedro Riga, João de Garlândia. Góngora escreverá: “*Pintadas aves, cítaras de pluma*” (“Aves pintadas, cítaras de pluma”). Calderón: “*El ave, que liberal/Vestir matices presume,/Veloz cítara de pluma*” (“A ave, que livre / pensa vestir matizes, /veloz cítara de pluma”).

Uma terceira e peculiar metáfora era muito apreciada no século XIII: *hydropicus* no sentido de “sedento”. Abelardo: “*Hydropico similis nemo est ut dives avarus*” (“Ninguém é tão semelhante ao hidrópico como o rico avaro”). Alain de Lille: “*Dum stomachum mentis hydropicat ardor habendi,/Mens potando sitit...*” (“Enquanto o ardor de possuir aflige a condição do espírito, / o espírito sente sede ao beber...”). Walter de Châtillon: “*Nam sicut ydropicus, qui semper arescit,/Crescit amor nummi, quantum ipsa pecunia crescit*” (“pois, assim como o hidrópico que sempre resseca, / cresce o amor ao dinheiro ao passo

que o dinheiro cresce”). E então Góngora: “*No en ti la ambición moral/ Hidrópica de vento*” (“Em ti a ambição mora / Sedenta de vento”).

Calderón em *La Vida es Sueño* faz Segismundo dizer a Rosaura:

“Con cada vez que te veo
Nueva admiración me das,
Y cuando te miro más,
Aus más mirarte deseo:
Ojos hidrónicos creo
Que mis ojos deben ser...”
 (“Em cada vez que te vejo,
Novamente me admiras,
E quando te olho mais,
Mais olhar-te desejo;
Olhos sedentos creio
Que os meus olhos devem ser...”).

Que se compara Donne (*Obsequies to the Lord Harrington*):

“... *calentures*
Of hot ambitions, irreligions ice,
Zeales agues, and hydroptique avarice”.
 (“... Febres delirantes
De quentes ambições, gelo de descrenças,
Calafrios ardorosos, e avareza sedenta”).

Três metáforas de extrema raridade são, portanto, comuns à poesia espanhola do século XVII e da latina do século XII. Mas há ainda outros pontos em comum. Um meio de estilo favorecido por Calderón é a enumeração que se encerra com uma recapitulação, da qual se extrai a soma. Encontra-se, no século IV em Tiberiano, no IX em Walahdfried Strabo, em 1527 em Panfilo Sasso¹⁸. Podemos portanto registrar quatro concordâncias características entre os maneirismos latino e espanhol. Podemos evidenciá-las. A demonstração de tais evidências significa para a filologia o mesmo que para as ciências matemáticas. Ela estabelece fixações que foram subtraídas do campo das opiniões subjetivas. Elas podem ser verificadas.

Pode-se ir além desse resultado? Podem-se explicar essas concordâncias? Recordemo-nos do exemplo de Berceo, com

15 *Obras en Verso*, ed. L. Astrana Marín, p. 157.

16 Eunice Joiner Gates, *The Metaphors of Luis de Góngora*, 1933, p. 92.

17 *El Criticón*, ed. Romero-Navarro I 118.

18 *Comp. meus atestados em Moderne Philology* XXXVII, 1941, pp. 325-33.

o qual começamos. Ninguém contradirá se dissermos: nesse caso a concordância pode ser explicada somente como dependência. Como foi com os galicismos do *Cid*? Se queremos aqui aceitar a dependência da épica espanhola em relação às *chansons de geste*, então seríamos obrigados a contradizer a autoridade de um Menéndez Pidal com a atenção à cronologia. Pode-se sair desse dilema de diferentes maneiras: esclarecem-se as concordâncias como não comprovativas ou como casuais. Dá-se a refletir que os mesmos clichês épicos podem ter nascido na Espanha e na França independentemente uns dos outros. As concordâncias seriam explicáveis como poligênese, não como migração.

E o conceptismo do século XVII? Aqui há dois aspectos a diferenciar: a concordância da teoria literária e a concordância de técnicas.

Aludimos à coesão interna dos conceitos *inventio*, *iudicium*, *ingenium*, *conceptus*, *acumen*, *cultus*. Eles originavam-se em parte de uma teoria retórica que conduz de Cícero a Marciano Capela, em parte de uma poética de Ovídio até Marcial. A diferença de essência freqüentemente alegada de conceptismo e cultismo se desvanece na reflexão histórica. São, como formula Menéndez Pidal, “*estilos al fin e al cabo hermanos*” (“estilos ao fim de tudo irmãos”). Ambas as doutrinas são aspectos do mesmo sistema.

Mas em que consiste então o essencial do gongorismo? Nem nas metáforas buscadas nem no contato com doutrinas retóricas do Império, mas sim na obscuridade desejada. Ela não é um elemento incompatível com a tradição latina? Algo especificamente moderno?

Menéndez Pidal dedicou à escuridão em Góngora uma pesquisa¹⁹. Ele se vincula a uma expressão teórica de Góngora, que é de alto interesse. Em uma carta²⁰ a um crítico de Soledades por nós desconhecido, Góngora defende a obscuridade. Ele argumenta que ela seria útil “*para avivar el ingenio*” (“para avivar o engenho”). Ela também é prazerosa porque a busca pela verdade retorcida satisfaz o espírito: “*Obligándole*

a la especulación por la obscuridad de la obra” (“Obrigando-o à especulação pela obscuridade da obra”). Nessa teoria da obscuridade Menéndez Pidal vê a novidade em Góngora (“*lo ciertamente novo*”). Mas isso é tão novo? Na frase anterior Góngora citou “*inquietum est cor nostrum*” (“inquieto está nosso coração”), de Agostinho. No doutor da Igreja ele pode encontrar também sua teoria da obscuridade²¹. As sagradas escrituras, assim ensina Agostinho, contêm obscuridades desejadas por Deus para exercitar nosso espírito (“*in qua obscuritate proficere noster intellectus... exercitatione deberet*”) (“obscuridade em que nosso intelecto, por meio do exercício, haveria de progredir”). A obscuridade eleva também o valor da verdade: “*facile investigata plerumque vilescunt vilescunt*” (“na maioria das vezes as coisas descobertas com facilidade perdem o valor”). A decifração da verdade retorcida é prazerosa (“*cum aliqua difficultate quaesita multo grarius inveniri*”) – “Ninguém duvida que é muito mais prazeroso descobrir quando se fez a procura com alguma dificuldade”). Através de Agostinho, esses pensamentos estão profundamente fixados no Ocidente cristão. Eles pairavam no ar que Góngora respirava. Eles harmonizavam-se com o significado alegórico de Virgílio e de Ovídio, que predominava na Idade Média e ainda muito tempo depois. Podia-se também encontrar em autores clássicos lugares que se liam como uma justificativa da obscuridade poética, mesmo em Cícero (*De Divinatione*, II 64, 132).

A tradição trouxe-nos a palavra de Góngora: “*deseo hacer algo; no para los muchos*” (“Desejo fazer algo, não para a maioria”)²². Ele parte do ideal alexandrino e neotérico do *poeta doctus*²³, não quer ser compreendido pelo ignorante²⁴. Ao leitor raro ele prepara o raro. Também o Império Romano decadente reconheceu esse espírito²⁵. Pode-se, portanto, dizer que todos os elementos da teoria literária de Góngora estão contidos na latinidade clássica e pós-clássica. Góngora concebeu uma síntese consciente e produtiva dessa tradição.

Mas como apreciaremos as concordâncias estilísticas entre poesia antiga clássica,

19 *Oscuridad, Dificultad entre Culteranos y Conceptistas*, in Menéndez Pidal, *Castilla, la Tradición, el Idioma*, 1945, p. 221 e segs.

20 Na edição de Juan Millé y Giménez, pp. 954 e segs.

21 O que se segue segundo H. J. Marrou, *Saint Augustin et la Fin de la Culture Antique*, 1938, pp. 484-98.

22 No *Escrutinio de um Desconhecido*, in Millé y Giménez, p. 1.293.

23 Sua poesia é “entendida para los doctos” (“compreendida para os doutos”), Millé y Giménez, p. 956.

24 “*Hacerme oscuro a los ignorantes*” (“Fazer-me obscuro aos ignorantes”), Millé y Giménez, p. 956.

25 Apolinário Sidônio, *Ep. II* 10,6.

medieval e conceptista? Então fenômenos evidentes como o uso metafórico de *parenthesis*, *citharizare*, *hydropicus* e a enumeração somatória são explicáveis poligeneticamente? Isso parece relativamente improvável. Precisamos, então, admitir dependência. Chegaríamos à tese: os espanhóis do século XVII leram²⁶ e imitaram outros autores clássicos antigos e do século XII. O cultismo seria então explicável historicamente como uma retomada consciente de um traço de estilo antigo clássico e medieval. Isso contradiria a interpretação hoje válida como nossas hipóteses sobre a datação do *Cid*?

VI. LITERATURA E CARÁTER NACIONAL

Há hoje duas visões sobre o cultismo. Ele explica-se a) pela essência espanhola; e b) pelo estilo barroco.

Graciano denomina seu contrerrâneo Marcial o “primogênito da agudeza”. A agudeza define os espanhóis assim como a erudição, os franceses, a eloquência, os italianos, a inventividade, os gregos (*Al Lector*). O ideal de estilo da agudeza é derivado nacional-psicologicamente, mas somente de forma intuitiva. A teoria literária moderna recorre a uma maior envergadura para a psicologia nacional. Muitos críticos viram na *sociabilité* o impulso essencial na literatura francesa. Realismo e popularidade são referidos freqüentemente como “tipicamente espanhóis”. Dámaso Alonso podia mostrar que junto à linha *popularismo* – *realismo* – *localismo* corre uma outra, que ele denomina *selección-antirrealismo-universalidad*. Ambos os complexos são para ele manifestações polares de “uma única substância hispânica”. Essa correção é significativa. Estamos afinal de contas certos de que as nações modernas atribuem-se um “caráter” permanente em todas as épocas? Há um milênio nenhum dos povos da Europa atual existia²⁷. A continuidade das essências inglesa, francesa, italiana através

dos séculos (Camille Julian queria fazê-la começar na Idade da Pedra para a França) é um mito esclarecido somente pelos nacionalismos dos séculos XIX e XX. O mesmo é válido para a Espanha. Há séculos é usual incluir escritores ibero-americanos (os dois Sêneca, Lucano, Marcial, Prudêncio, etc.) à literatura nacional, e Ganivet queria ver no senequismo a primeira auto-afirmação da alma espanhola. Mas a Hispania dos romanos é tão idêntica à *España del Cid* quanto a Gália de César à França das cruzadas. Hispania é um conceito geográfico e administrativo, a Espanha do *Cid* é uma substância nacional. Ela constituiu-se pela absorção dos visigodos, pela simbiose com o Islã e pela incipiente reconquista, como a França pela absorção dos normandos. Sêneca, que Tácito denomina um “*ingenium temporis eius auribus accommodatum*” (“[homem de] engenho adequado ao gosto da época”) (Anais 13,3), reflete o gosto romano pelo dia²⁸. E Lucano? Ele escreve uma epopéia sobre a guerra civil, na qual aciona a tradicional maquinaria mitológica. Menéndez Pidal vê nisso o primeiro embrião do realismo que reencontra no *Poema del Cid*, em Cercantes e Goya²⁹. A escolha de um tema historicamente próximo (buscar como assunto poemático “*los sucesos recientes que la poesía latina no le autoriza-ba*”) aparece a ele como inovação ousada de Lucano. Mas a epopéia historicamente próxima é uma invenção grega. Querilo de Samos editou no último terço do século V a.C., em contato com Heródoto, epopéias sobre a guerra com os persas, porque os antigos temas lendários pareciam gastos a ele. Suas obras se perderam, por isso não sabemos se fazia uso da maquinaria divina. Em Roma uma epopéia contemporânea com glorificação de Augusto era fomentada pela situação histórica. Ovídio, Horácio, Propércio desculpavam-se por não transmiti-lo. A intenção da *Eneida* é, segundo Sêrvio, “*laudare Augustum a parentibus*” (“louvar Augusto por meio de seus antepassados”). Em um panorama de temas épicos Propércio menciona também as guerras civis (III 9,55 e segs.). A épica contemporânea era dada portanto como possibilidade da poesia latina

26 Esteja mencionado que *Alexandreida* de Walter de Châtillon foi impresso em 1513, 1541, 1558, 1659, 1693. Também outras obras do século XII tiveram reedições nos séculos XVI e XVII.

27 Toynbee, *A Study of History* I, 1934, p. 12.

28 “*Son éducation est dominée par la rhétorique à la mode*” (“Sua educação é dominada pela retórica da moda”). René Pichon. *Histoire de la Littérature Latine*.

29 *Introducción a la Historia de la España Romana*, 1935, p. XVI.

antes de Lucano. E como fica o realismo? De qualquer forma ele não impediu Lucano de fazer o endeusado Nero dominar sobre a abóbada celeste e de restabelecer a mitologia através da magia e mântica – essas eram as crenças do público romano da época. Lucano ainda não tinha um ano de idade quando chegou a Roma. Como Pérsio, cuja poesia admirava com entusiasmo, ele era aluno do filósofo africano Cornutus. Antes da edição da *Pharsalia* ele tinha tratado de temas lendários gregos (*Ilíada*, *Orfeu*). Não se pode reduzir Lucano à hispanidade³⁰. Ele e Sêneca representam o gosto da época de Nero. Entre as *Flavianas* encontramos uma reação no sentido clássico. Também elas são conduzidas por um espanhol: Quintiliano. Mas ele é um espanhol sem maneirismo. Parece impossível deduzir dos escritores romanos de origem ibérica o atestado de continuidade espanhola.

A crença num caráter nacional invariável implica todavia, além disso, um *circulus vitiosus* e por isso já não mais aceitável. De onde conhecemos o caráter de uma nação? Nós o lemos a partir de suas criações espirituais. A “essência” de uma nação é deduzida da literatura e trazida em formulações conceituais. Então os conceitos são hipostasiados e nessa forma usados para a interpretação literária. Tira-se o caráter nacional de uma caixinha, em que se a escondera antes. Para a compreensão nada se realiza com isso.

Ao contrário do que se depreende da literatura, não foi pela tendência do espírito espanhol para a agudeza que a literatura espanhola produziu o conceptismo. Uma tal teoria não explica nada, é uma tautologia. Entre os modelos de agudeza Graciano nomeia Tácito, Veleio Patérculo, Floro, Plínio, Apuleio, Ausônio, Ambrósio, Agostinho (o “rei do *ingenios*”), Pedro Crisólogo e muitos outros, não-espanhóis. Os poetas medievais cujas metáforas reencontramos em maneiristas espanhóis são franceses (Alain, Walter de Châtillon, Pedro Riga) ou ingleses (João de Garlândia). A substância espanhola tomou e assimilou elementos nórdicos, da mesma forma que ela se enriqueceu com formas e temas da Renascença italiana. A

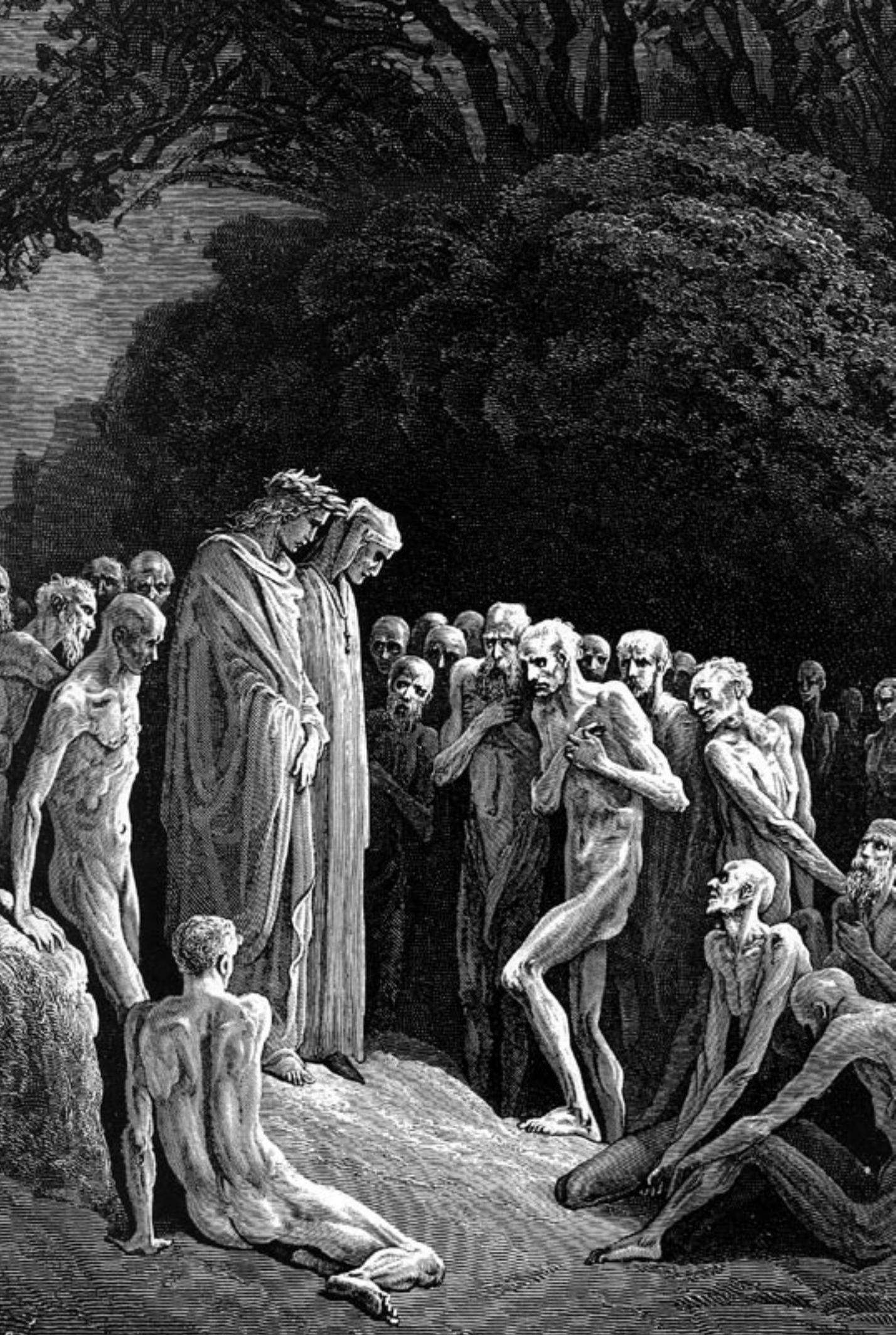
continuidade da literatura espanhola não é a de um caráter popular invariável; é a de uma tradição literária, e mais exatamente de uma tradição universal que toca toda a latinidade: a dourada, a prateada, a de bronze e a de ferro; a pagã e a dos doutores da igreja, mas também a da “Renascença do século XII” (Haskins). Latim e espanhol são para Graciano as duas línguas “universais”, enquanto grego, francês, italiano são somente “particulares”. Também Dámaso Alonso reconhece na universalidade, como vimos, uma marca da “substância espanhola”.

VII. SISTEMA LITERÁRIO ESPANHOL E FRANCÊS

Mas ao lado dessa universalidade espanhola coloca-se o classicismo francês, que é de uma natureza totalmente diferente. Luís XIV impusera em 1662 a precedência de seus ministros ante os ministros do rei espanhol. Na época, a primazia literária também passa para a França. Um sistema literário francês forma-se para alçar-se até meados do século XX ao *status* de validade universal. Deve-se defini-lo como sistema até o ponto em que ele é uma ideologia nacional. Suas normas estão fundadas na crítica de Boileau até Sainte-Beuve. Thibaudet resumiu-as nas seguintes frases:

“La succession de trois littératures classiques, grecque, latine, française, les ‘Grands Siècles’ qui s’y répondent, les liaisons qui s’y manifestent, les groupes qui s’y équilibrent, l’esprit de règle, de mesure et d’humanité qui y circule, tout ce qui tient pour nous dans le mot du classicisme, voilà le grand centre de la critique, la voie royale où elle voit s’avancer la littérature comme une procession bien ordonnée. C’est un point de vue que les étrangers ne comprennent qu’avec difficulté. Pour un Français il n’y a pas deux antiquités, il y en a trois, la grecque, la romaine, la française du XVII^e siècle... Cette chaîne a été vécue par les artistes du XVII^e siècle; mais, lorsque le romantisme

³⁰ Para Marcial, é muito representativo o prefácio ao Livro XII dos epigramas. Ele reconhece dever tudo a Roma.



est venu la rompre, elle a continué à être pensée par la critique”

(“A sucessão de três literaturas clássicas, grega, latina, francesa, os ‘Grandes Séculos’ que nela se respondem, as ligações que nela se manifestam, os grupos que nela se equilibram, o espírito de regra, de medida e de humanidade que nela circula, a visão real em que ela vê a literatura avançar como um processo bem ordenado. É um ponto de vista que estrangeiros não compreendem sem dificuldade. Para um francês não há duas antiguidades, há três, a grega, a romana, a francesa do século XVII... Essa cadeia foi vivida pelos artistas do século XVII; mas, assim que o romantismo a veio romper, ela continuou a ser pensada pela crítica”)³¹.

Essa doutrina é um fundamento da idéia francesa de civilização. Como esquema historiográfico ela também atua sobre o comparativismo francês. Em Van Tieghem por exemplo o esquema evolutivo Renascença-Classicismo-Pré-Romantismo-Romantismo transfere-se para todas as literaturas européias e americanas, mesmo que não tenham produzido nenhum classicismo no século XVII³². Daí Calderón precisa ser incluído no Renascimento, Goethe no Pré-Romantismo. Uma tal construção violenta abertamente a história da literatura européia. O florescimento da literatura inglesa, que culmina em Shakespeare, não pode se definir como clássica e a *Augustan Age* do século XVIII não seria uma era dourada, mas prateada. Também a Espanha teve, no século XVIII, um período clássico, mas o *siglo de oro* não é clássico no sentido do sistema literário francês. Na Itália do século XVII o maneirismo é predominante a ponto de chamar-se *secentismo*. Seria uma tarefa importante da história da literatura comparada trabalhar o desenvolvimento dos sistemas literários isolados e suas auto-interpretações. O que denominei sistema literário francês é uma auto-interpretação, isto é, uma ideologia, que pode ser feita conscientemente. A literatura comparada daria, se alcançar a tarefa descrita, uma importante contribuição à análise das modernas ideologias nacionais.

Faláramos do universalismo espanhol que se manifesta em Graciano e sobre o qual Dámaso Alonso lançou novas luzes. O sistema literário francês também pretende, como vimos, um *status* de universalidade. A França iguala seu classicismo ao grego e ao romano. Mas precisaria desenvolver algumas medidas de valor que são francesas e não antigas. Ideais como *raison, mesure, goût* encaixam-se melhor em Racine e La Fontaine do que em Homero. “*Nous ne sentons vraiment les œuvres latines e grecques*, afirma Thibaudet, *que dans une durée française*” (“Nós não sentimos verdadeiramente as obras latinas e gregas a não ser numa percepção de tempo francesa”). O classicismo francês é uma síntese nacional da tradição greco-latina. Mas a substância antiga também tornou-se frutífera na Espanha. Dámaso Alonso definiu o gongorismo como “*síntesis española de la tradición poética grecolatina*” (“síntese espanhola da tradição poética greco-latina”)³³.

Essa formulação é tão convincente como interpretação histórica quanto como apreciação estética. Mas ela é irreconciliável com o sistema literário francês. Um triunfo do classicismo francês é a luta contra a preciosidade. O cultismo e o conceptismo aparecem, vistos da França, como a forma espanhola da preciosidade. Góngora, Graciano, Quevedo são censurados ou descartados. Viam-se nesses autores sintomas da decadência³⁴. Ernest Merimée lamenta, em sua história da literatura espanhola, que ela precisou privar-se de “*severe schoolmasters as Malherbe, Vaugelas and the Academy*”. Ele encontra no gongorismo “*the most benign manifestation of a deep-seated disease*” (“A mais benigna manifestação de uma doença profunda”), no conceptismo “*the deep constitutional vice of Spain*” (“o profundo vício de constituição da Espanha”)³⁵. Tais julgamentos não dizem nada além de que o crítico mede a literatura de um país estrangeiro com a régua da sua própria literatura. Eles fecham caminho à compreensão histórica. O sistema literário francês iguala-se a uma dogmática religiosa que a pesquisa crítica não abalou. É uma ortodoxia que não pode aceitar um credo

Na página anterior, passagem da Divina Comédia ilustrada por Gustave Dore

31 A. Thibaudet, *Physiologie de la Critique*, 1930, pp.194 e seg.

32 P. Van Tieghem, *Histoire Littéraire de l'Europe et de l'Amérique de la Renaissance à nos Jours*, 1941.

33 *La Lengua Poética de Góngora*, 1935, p. 220.

34 Um crítico anônimo em 1869 explicou o gongorismo pelo obscurantismo da Contra-Reforma. “*Le despotisme le plus ombrageux pesait alors sur l'Espagne: la pensée y était interdite; le saint office avait mis sa redoutable organisation au service d'un pouvoir absolu... L'esprit, l'âme, la vie s'étaient retirés de tout écrit. Plus de grands sujets, de pensées profondes, d'élan vigoureux. Restaient le travail des mots, les thèmes puérils. La terreur religieuse enfante le cultisme*” (“O despotismo mais ensombreador pesava então sobre a Espanha: o pensamento era proibido; o Santo Ofício colocara sua organização ao serviço de um poder absoluto... O espírito, a alma, a vida retiraram-se de todo escrito. Nada mais de grandes indivíduos, de pensamentos profundos, de impulsos vigorosos. Restavam o trabalho das palavras, os temas pueris. O terror religioso fomenta o cultismo”). (Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e Siècle* V 652).

35 Merimée-Morley, *A History of Spanish Literature* [Uma história da literatura espanhola] (1930), p. 232 e seg. Sobre o *Essai sur Quevedo* de Merimée diz L. Astrana Marín: *tesis doctoral llena de encono contra Quevedo y que podría incluirse en la sección de Inventivas* [Tese de doutorado plenamente de encontro a Quevedo e que poderia incluir-se na seção de inventivas] (Quevedo, *Obras en Verso*, 1932, p. 1.433).

estético estrangeiro ou somente na forma de um compromisso. Assim Sainte-Beuve preparou dificuldades à recepção de Dante, Shakespeare, Goethe, ao conceber o cânone da literatura universal.

VIII. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O antagonismo entre os sistemas literários espanhol e francês, que com razão reportam-se à tradição greco-latina, só é solúvel quando se decide rever o conceito de clássico. A literatura antiga, de Homero a Claudiano, mostra diferentes períodos e ideais estilísticos. Somente uma pequena parte disso é “clássica” no sentido do classicismo francês ou alemão: o período de florescimento grego de Sófocles a Aristóteles, o romano de Cícero até o final da era augusta. (Homero como presente atemporal não pertence a nenhum estilo de época.)

Ideais de estilo não-clássicos, “modernistas” aparecem no helenismo (Calímaco), depois na época de Nero (Lucano, Estácio). Como definição neutra para a Antigüidade não-clássica sugiro “maneirismo”³⁶. A Antigüidade maneirista é aquela que a Idade Média privilegia. A poesia latina do século XII é predominantemente inspirada por ela. Maneirismo e classicismo confluem em Dante. No século XVII a Espanha dá continuidade ao maneirismo. Inglaterra participa de ambos. Ver-se-ia isso ainda mais nitidamente, se a história literária se perguntasse: como sobrevive a Antigüidade greco-romana nas literaturas da Europa moderna? Para a literatura francesa essa pergunta ainda não foi respondida. Para a literatura inglesa temos agora o estimulante livro de J. A. K. Thompson, *The Classical Background of English Literature* (London, 1946). Pesquisar o pano de fundo antigo – seja “clássico” ou maneirista – seria uma nova e importante tarefa da literatura comparada.

³⁶ Mais a respeito em meu livro, pp. 275-303.

1 i v r o s