



# As muitas faces do Barroco

Nilce Sant'Anna Martins

Entre os autores que, no decorrer do século XX, mais se dedicaram aos estudos estilísticos, destaca-se Helmut Hatzfeld, que, juntamente com Karl Vossler e Leo Spitzer, constituiu a chamada tráfade da Escola de Munique, da corrente idealista da Estilística. Em 1915, aos 23 anos, Hatzfeld iniciava a sua considerável produção de artigos, ensaios, conferências e livros, densos de erudição e pensamento crítico. Embora tenha voltado sua atenção para problemas teóricos da Estilística e para obras de diversas literaturas ocidentais, foram as literaturas francesa e espanhola as privilegiadas em suas investigações e análises. Em 1953, publica, nos Estados Unidos, onde se radicara, a monumental obra *A Critical Bibliography of the New Stylistics Applied to the Romance Literatures – 1900-1952*<sup>1</sup>, a qual apresenta o levantamento, classificação e comentários de cerca de 2 mil estudos estilísticos de obras literárias de línguas românicas. Dois anos depois, a obra aparece em tradução espanhola, com o acréscimo de 370 títulos<sup>2</sup>. Em 1961, em colaboração com Yves Le Hir, organiza nova bibliografia abrangendo a Estilística francesa e romance de 1955 a 1960<sup>3</sup>.

Hatzfeld expõe a sua concepção da Estilística no ensaio "Stylistic criticism as Art-Minded Philology"<sup>4</sup>. Para ele, a análise estilística é um estudo filológico ampliado pela dimensão estética. Outra idéia de Hatzfeld, explicada e desenvolvida em diversos trabalhos, é a da vantagem para a crítica de se relacionar a literatura com as demais artes<sup>5</sup>.

A essa linha de idéias se prende o livro *Estudos sobre o Barroco*, recém-publicado pelas editoras Perspectiva/USP, em esmerada tradução da prof<sup>a</sup> Célia Berrettini<sup>6</sup>. São 319 páginas em que se examinam minuciosamente numerosos problemas históricos, artísticos, literários e estilísticos relacionados ao Barroco. Esta obra de extraordinária importância resultou da reunião de ensaios publicados separadamente, refundidos e atualizados, sendo especialmente escritos para a publicação em livro 3 dos 13 capítulos.

No Capítulo 1 são condensadas e discutidas inúmeras teorias sobre o Barroco, desenvolvidas desde fins do século XIX, quando se inicia a reabilitação do termo *barroco* e da arte por ele designada. Segundo diferentes autores citados, Barroco é: "o estilo que dá um aspecto ostentoso à vida e mostra um impacto exagerado"; "a passagem de formas lineares a outras mais livres, pitorescas e sobrecarregadas, que revelam um novo sentido da vida"; "a arte cujo centro nervoso está num desejo ardente de infinito, espécie de intoxicação pelo desejo de perder-se no abismo da eternidade"; "um elevar-se para uma espiritualização não conhecida até então, com o fim de sobrepor-se à matéria e conseguir que o finito apareça como infinito". À visão linear, à clareza, à unidade da arte do Renascimento opõem os críticos a obscuridade, a complexidade, a profundidade, a densidade, a multiplicidade do Barroco. Em determinado momento, os estudiosos deste fenômeno estilístico se deslocam da Itália e passam a ver a Espanha como o país "barroco por predestinação". "Se o metafísico é a essência do Barroco, a Espanha há de ser sua pátria, já que em nenhum lugar o transcendental tem uma importância tão relevante."

Mas o conceito de Barroco se estende às literaturas de outros países e até a arte clássica francesa da época de Luís XIV passa a ser admitida como barroca.

**NILCE SANT'ANNA MARTINS** é professora de Filologia e Língua Portuguesa na FFLCH da USP, e autora de *História da língua portuguesa – século XIX* (Editora Ática) e *Introdução à estilística – a expressividade em língua portuguesa* (no prelo, pela TA Queiroz).

**ESTUDOS SOBRE O BARROCO**, Helmut Hatzfeld, tradução de Célia Berrettini, Editora Perspectiva/EDUSP, São Paulo, 320 pp.

(1) *A critical bibliography of the new Stylistics applied to the Romance literatures, 1900-1952*. Chapel Hill, North Carolina University, 1953.

(2) *Bibliografía crítica de la nueva estilística aplicada a las literaturas románicas*. Madrid, Gredos, 1955.

(3) *Essai de Bibliographie critique de Stylistique française et romane, 1955-1960*. Paris, Presses Universitaires de France, 1961.

(4) "Stylistic criticism as Art-Minded Philology", *Yale French Studies*, II, Spring-Summer, 1949.

(5) *Literature through art: a new approach to French literature*. New York, Oxford University Press, 1952.

(6) *Estudos sobre o Barroco* [Tradução de Célia Berrettini feita a partir da 3ª edição aumentada da versão espanhola de Ângela Figuera] São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1988 (Coleção STYLUS).

Esse primeiro capítulo, em que Hatzfeld revela o mesmo gosto pela erudição da sua *Bibliografia*, contém referências acerca de 100 autores, havendo 139 notas de rodapé, com as indicações bibliográficas. Sendo muito numerosos os autores citados em todo o desenrolar da obra, escusamo-nos de mencioná-los quando Hatzfeld apóia as idéias referidas.

O conceito de Barroco é retomado no Capítulo 12 ("Uso e abuso do termo Barroco"), no qual é explicada a origem, desenvolvimento e emprego do termo. A significação da palavra se prende a uma dúplici origem: designação de uma pérola irregular e de um silogismo estranho. Já no século XVII o termo se aplicava à pintura que não observava a proporção e em que tudo se apresentava conforme o capricho do artista. O sentido pejorativo do termo (estilo inflado, vazio, pedante) prevalece até meados do século XIX, quando o sentido moderno e positivo começa a firmar-se entre filólogos e historiadores da arte. Embora não haja unanimidade quanto à extensão do termo, em seu uso mais geral ele designa o estilo de uma época – o século XVII –, correspondendo a substantivos como eufuismo, gongorismo, conceptismo, marinismo, preciosismo ou a adjetivos como grotesco, burlesco, inflado, ampuloso, aplicados a estilo literário.

Entre os temas que são considerados tipicamente barrocos, citam-se: vaidade, morte, instabilidade, mudança, máscara, ilusão, melancolia, solidão, honra, castidade, santidade, virtude, sedução, pecado, expiação, dilema entre paixão e dever, razão de Estado. Como recursos estilísticos barrocos apontam-se o impressionismo, o jogo do claro-escuro, o perspectivismo, os gestos pomposos, o decoro nos sentimentos e na linguagem, as metáforas eloqüentes, os paradoxos desconcertantes.

Adotando a terminologia da História da Arte, Hatzfeld considera Barroco, no sentido totalizador, o estilo de época que se estende do Renascimento até o Rococó, de 1530 a 1720 (Capítulo 2). Nele sucedem três estilos geracionais: o Maneirismo, o Barroco Clássico, o Barroquismo ou Rococó. O autor recusa o conceito de um Barroco eterno ou de um Maneirismo eterno, defendido por certos teóricos.

São consideradas maneiristas as últimas formas do Renascimento, marcadas por uma ornamentação surpreendente, mas destituídas de inspiração ideológica nova e sem equilíbrio harmonioso de fundo e forma. Expoentes dessa fase de transição entre dois momentos culminantes são vistos em Michelangelo, Gôngora, Malherbe.

O Barroco Clássico caracteriza-se por uma autêntica tensão psicológica, pelo anelo de paz espiritual, pelo gosto depurado da expressão, pela nobreza do estilo e pela inspiração de novas idéias, ligadas à Contra-Reforma, ao Absolutismo e ao ideal de coletividade religiosa e nacional. Tende para o majestoso, o elevado, o sublime, o perfeito. O ideal barroco é atingido na épica de Tasso, na novela de Cervantes e no drama de Racine.

O terceiro estilo geracional perde a justa medida do Barroco Clássico, exagerando suas características; é um novo maneirismo, o "Maneirismo Barroco"; proliferam os adornos e agudezas, as descrições minuciosas, cria-se uma inflada magnificência. É o estilo representado por Marino, Calderón de la Barca e Fénelon.

Iniciando o Capítulo 3, que trata do desenvolvimento do Barroco literário na Itália, na Espanha e na França, Hatzfeld defende a opinião de que o Barroco é um movimento de interesse universal, que compreende todas as manifestações artísticas de um determinado período de tempo; as fronteiras lingüísticas e literárias não limitam de modo algum a extensão do fenômeno. Acredita, pois, que se deve procurar um denominador comum aos barrocos literários dos países católicos e latinos.

Passa, então, a examinar o elemento religioso que irrompe na literatura italiana do Renascimento com Michelangelo (1475-1564), mas que só na Espanha atinge a perfeição barroca na lírica espiritual de San Juan de la Cruz (1542-1591). Na França, os poetas religiosos se entregam a uma linguagem figurada excessiva, exasperada, procurando catástrofes metafísicas que liberem a vida. No que tange ao amor terreno, a Itália quebra o esquema amoroso petrarquista, e com Torquato Tasso é atingida uma tensão trágica verdadeiramente barroca. O ponto mais alto do lirismo amoroso espanhol está nas *Soledades*, de Gôngora (1561-1627). Na França, a tensão entre amor e morte, já presente na poesia de A. d'Aubigné (1552-1630), torna-se verdadeiramente trágica no teatro de Racine (1639-1699).

Aspectos psicológicos, sociológicos, morais, estéticos da literatura barroca são analisados, merecendo particular consideração o tópico da metáfora, usada com exagero e superficialidade nas estéticas amaneiradas e mais moderação na barroca clássica.

No Capítulo 4, "O Barroco em seu aspecto cultural – seus motivos artísticos", temos um estudo comparativo da literatura e da pintura. Hatzfeld procura demonstrar que as noções ideológicas, correspondentes a uma determinada época, se manifestam de modo análogo nos motivos literários e plásticos; as formas internas da cultura se exteriorizam através de meios diferentes, mas com recursos estilísticos similares.

O hedonismo renascentista é substituído no Barroco por valores mais sérios e espirituais, rompendo-se os limites do humanismo antropocêntrico. Michelangelo exemplifica, tanto no *Juízo final* como nos sonetos, a mudança religiosa do Barroco. A intensificação do estremecimento religioso pode ser sentida quer nos textos de Santa Teresa (1515-1582), quer nos quadros de El Greco (1541-1625). Há um sentimento de desprezo do mundo, um empenho espiritual de ascensão, um anseio de santidade, que não se limitam a casos isolados, mas se manifestam de formas várias.

Digna de nota é a visão do mundo como cenário finito que reflete o infinito, a abertura dos espaços interiores para os exteriores, como se observa na pintura de Velazquez ou em textos de Cervantes e Racine. Símbolos de movimento, mudança e fragilidade (como a água, o mar, a espuma, o vôo, o espelho, a pluma, a folha, a chama, o raio, o arco-fris, a sombra) são utilizados igualmente na poesia e na pintura barrocas. É a sugestão de que nada é estável, de que há movimento da estreiteza para a amplitude, da obscuridade para a luz.

Não obstante as particularidades individuais e nacionais de cada uma das obras-primas do Barroco, observa-se nelas a coincidência de traços gerais – é o que Hatzfeld expõe no Capítulo 5. As literaturas românicas tomam da *Poética* e da *Retórica* de Aristóteles o conceito de



Banco de Dados

Detalhe de "O enterro do conde de Orgaz", de El Greco

linguagem poética, o princípio da imitação, o pendor metafórico, a alusão erudita, o culto do epíteto, a surpresa, a unificação dos motivos literários. Da Companhia de Jesus e do Concílio de Trento provêm as novas tendências moralistas, a consciência mais aguda de certos problemas como o da catarse e o da importância de uma linguagem refinada e decente. As personagens vivem terríveis conflitos e provocam, conforme a lição aristotélica, compaixão e temor. Assim é Fedra, que, segundo Spitzer, é a personagem ideal da tragédia barroca do "desengaño". A predileção pelos sentimentos mesclados e contraditórios se revela em paradoxos como os da "pérfida bondade" ou da "orgulhosa fraqueza".

Examinando os "Aspectos do Barroco em Calderón" (Capítulo 6), Hatzfeld salienta que o poeta rejeita a filosofia mundana renascentista e vê o mundo como um enigma que deve ser decifrado. O homem está exposto a enganos de todo tipo, os quais Calderón procura exprimir, usando com excepcional talento os recursos do claro-escuro, do eco, do paralelismo, do oxímoro e das palavras polissilábicas de efeito majestoso.

No Capítulo 7 são comparados aspectos do estilo literário barroco e de outros estilos. Salienta o crítico que os grandes mestres do Barroco literário, como Tasso, Cervantes, Calderón, matizam o estilo próprio de uma época com características individuais e outras relacionadas com o gênero escolhido. Estuda a onomatologia religiosa em Dante (1265-1321) e Tasso, e também a expressão do sublime em traduções de textos latinos feitas por autores franceses como Corneille e Racine. No paralelo entre Dante e Tasso, afirma que Dante não sente temor diante da morte e a ela se refere com serenidade e até com carinho, concebendo-a como dádiva da graça e chamando a hora da sua chegada "a hora da boa dor que nos casa com Deus"; Tasso, ao contrário, apega-se à vida, apesar de sua melancólica passividade. Em versos de Corneille, o crítico sente poder capturar com as mãos todo o barroco e dinâmico ir e vir entre céu e terra, assim como a intensificação dos efeitos de luz, notas que faltam no original.

Para explicar o Maneirismo e sua transição para o Barroco (Capítulo 8), Hatzfeld parte da lição do historiador da arte Arnold Hauser, que censurou a confusão dos dois estilos feita por muitos. Segundo Hauser, em arte e em literatura, o Maneirismo significa alienação individual, falta de proporção, de ordem e unidade. Na pintura, as figuras contrastam com seu próprio espaço e, na literatura, as formas são sobretudo o meio de fazer brilhar a inteligência do poeta. Enquanto o Renascimento e o Barroco são estilos coletivos, o Maneirismo é uma coleção de formas individuais sem uma orientação comum. Maneirismo implica a tendência pela qual, do século XVI em diante, os estilos renascentistas de Petrarca e Ariosto decaem numa multiplicidade de *manière* não-sujeitas a uma norma unificadora. O Barroco resulta do preenchimento de algumas formas maneiristas com novas ideologias. Assume, pois, uma função pública e representativa. Mais eclesiástico na Espanha, mais político na França, o Barroco foi dominado pelo exagero, pela grandeza, pela pompa.

Para ilustrar a evolução do estilo renascentista para o barroco, através do Maneirismo, Hatzfeld elege cinco belíssimos sonetos de Camões para uma análise em que os contrasta com poemas de Garcilaso de la Vega e Petrarca. Conclui que os sonetos de Camões representam formas novas em face das puras formas renascentistas, de tal modo que sua poesia petrarquizante dá a impressão de romper com Petrarca; em sua timidez católica, Camões revela uma forma de amar mesclada de dor e de preocupação pela salvação da alma; varia as convenções poéticas do Renascimento de maneira tão genial como quando glosa motes em sua poesia popularizante. Enfim, o conjunto de características reveladas pela análise mostra o poeta mais próximo do espírito e da forma do Barroco que do espírito e da forma do Renascimento.

O rico capítulo consagrado ao Maneirismo prossegue com o estudo de Malón de Chaide (*La conversión de la Magdalena*), autor de estilo exuberante, hábil manipulador dos recursos expressivos da língua espanhola, criador de imagens fortes e originais.

Procurando esclarecer as diferenças entre o Maneirismo de Gôngora e o Barroco de Cervantes, o estilólogo compara os textos "As bodas de Camacho" (D. Q., II, 10-22) e "Bodas de Soledad Primera" (versos 182-191). Os dois escritores dão tratamento diverso a recursos análogos, podendo-se traçar o seguinte paralelo entre eles: enquanto o estilo barroco de Cervantes é elevado e relativamente claro, o estilo maneirista de Gôngora é ampuloso e enigmático; ao humorismo realista de Cervantes se contrapõe a evasão ilusionista de Gôngora; a tensão dramática é ironizada em Cervantes e solenizada em Gôngora; Cervantes satiriza a mitologia, Gôngora a poetiza; a imaginária de Cervantes é orgânica e vulgar, a de Gôngora, artificial e labiríntica; Cervantes consegue a grandiosidade apoiado na moral, ao passo que Gôngora prejudica a grandiosidade pelo deleite.

Embora o autor declare que o Maneirismo de Gôngora tem méritos próprios e que o termo Maneirismo não tem nenhum matiz pejorativo, ele faz sentir a superioridade que atribui a



Banco de Dados

Sor Juana Inés de la Cruz, poetisa mexicana do período Barroco (século XVIII), autora do longo poema "Primeiro Sonho", uma das figuras culminantes da poesia hispano-americana

Cervantes. É este que cria um novo sentido da vida, aceitando todas as suas tensões cristãs; que toma das formas decadentes do Renascimento aquelas que servem para realçar o grandioso ou que dão lugar à ironia; que substitui os ornamentos extravagantes por um conteúdo novo e sólido; que extrai da filosofia da vida o autêntico Barroco.

Ao Barroquismo/Rococó é dedicado um capítulo bem mais breve (Capítulo 9), em que é justificado o termo "barroquismo" abrangendo duas variantes do estilo barroco: a "ampliada" (inchada, asiática, exagerada) de Lope de Vega (1562-1635) e a "reduzida" (lacônica, concisa, ajustada) de Baltasar Gracián (1601-1658). Do primeiro, são analisados os "Soliloquios amorosos de un Alma a Dios" e, do segundo, o "Oráculo manual". Os "Soliloquios" são meditações de um pecador diante do crucifixo. Seu estilo revela intensidade afetiva e imita a linguagem popular de "romance"; as metáforas visionárias produzem uma tensão que reflete o abismo existente entre Deus e os homens. O estilo de Gracián, próprio de um espírito aristocrático, é hermético, marcado por elipses, ambigüidades, alusões rebuscadas. Nele se encontram sintomas da decadência do Barroco na Espanha.

Tendo já comparado Cervantes e Gôngora, Hatzfeld investiga o que há de comum entre Cervantes e Velazquez (1599-1660), não obstante terem pertencido a gerações diferentes (Capítulo 10). Uma interpretação semelhante da vida impelia-os a uma mesma percepção das coisas e a descobrimentos artísticos paralelos. A tendência a imitar a natureza leva-os à representação impressionista das figuras, dos acontecimentos; a realidade cotidiana é apresentada sem dissimulação, mas com sobriedade e elegância; a mitologia perde a proeminência como fonte da arte em favor da experiência humana; acentua-se o interesse pelo homem, com certo distanciamento do divino. O Barroco de Cervantes e Velazquez é um Barroco moderado, sem um interesse religioso central, permitindo vislumbrar a sua secularização na França. Ao contrário dos místicos, Cervantes e Velazquez não esquadrinham sua própria alma, mas observam o enigma humano nos outros. Traçam retratos complexos e marcadamente realistas, mostram pessoas em seu trabalho, revelam a beleza de uma jovem aldeã ou de uma operária, criando um simbolismo que se pode dizer uma nova mitologia. Esses dois artistas geniais descobrem ainda o lirismo da infância, o encanto dos grandes interiores e introduzem a crítica estética em suas próprias obras.

O romance de Cervantes constitui um tema inesgotável e o crítico (que a ele dedicou o livro *El Quijote como obra de arte del lenguaje*<sup>7</sup>) continua a estudá-lo (Capítulo 11), explicando as relações de Cervantes com o Barroco. Salienta que os problemas que mais contam na obra são o psicológico e o moral. Cervantes sublinhou a divisão existente na alma humana, cindindo-a em duas: uma idealista – D. Quixote – e outra materialista – Sancho Pança. Não diz ele que um tem razão e o outro não; mostra-os trocando lições de sabedoria, mas ambos estão enganados: D. Quixote, por querer endireitar o mundo só com o esforço individual, Sancho, por querer a riqueza e o poder para viver agradavelmente; ambos evitam o ideal verdadeiro da santidade.

O principal traço barroco da obra é o paradoxo, pois "num romance que condena os livros de cavalaria e ao mesmo tempo enaltece o cavaleiresco, tudo é paradoxal". As complicações autenticamente barrocas podem ser observadas no caráter de D. Quixote, monomaníaco e monolítico só em aparência. Na verdade, os aspectos antagonônicos da personalidade do herói – loucura e sensatez – aparecem fundidos. "Pois a cavalaria, conforme nos diz o próprio cavaleiro, compreende tudo: leis, teologia, medicina, astronomia, matemática, esportes, poesia, música, oratória... Por conseguinte, quando o louco sensato prodigaliza seus conselhos, ou pronuncia seus discursos sobre a idade do ouro, ou a fama, ou a relação entre as armas e as letras, a legitimidade da guerra, a comédia, o teatro, a poética de Aristóteles, o romance, o governo ideal, a morte heróica, o matrimônio, a beleza ou a gratidão, não é possível traçar a linha que separa o homem sensato, na vida, do louco, em suas fantasias cavaleirescas." (p. 265)

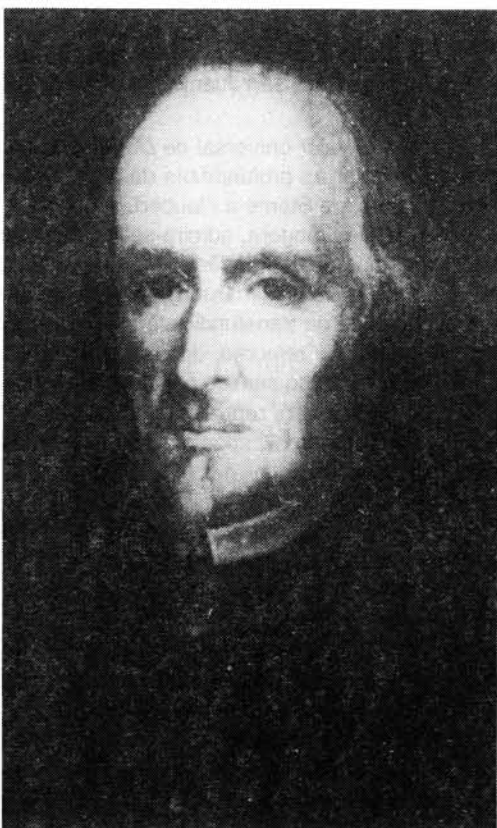
Aspecto importante do romance cervantino que Hatzfeld ressalta é que ele mantém a unidade fazendo circular mais de 660 personagens episódicas em torno do cavaleiro, numa sinfonia extraordinariamente rica em ação e diálogo, que representa todos os estratos da vida espanhola.

O estudo final (Capítulo 13) desenvolve a tese de que o espírito espanhol predominou na literatura européia do século XVII, suplantando o caráter clássico do Renascimento. O pesquisador vai buscar as raízes do Barroco espanhol em autores latinos da Hispânia, passa por autores medievais e por árabes que acrescentam à herança literária latina floreios e enigmas, imagens de sentido obscuro e paráfrases ziguezagueantes. As marcas desse espírito hispânico não desapareceram com a influência do Renascimento italiano e, o que é mais surpreendente, foram assimiladas na própria Itália, politicamente hispanizada, em fins do século XVI. É nessa fase que aparece a obra-prima da literatura barroca italiana – *Jerusalém libertada*, de Torquato Tasso, "poe-

(7) *El Quijote como obra de arte del lenguaje*. Madrid, Patronato del IV Centenario del Nacimiento de Cervantes, 1949.



Banco de Dados



Da esquerda para a direita e de cima para baixo: Don Luis de Góngora y Argote (1561-1627); Don Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645); Lope Félix de Vega Carpio (1562-1635); Don Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) – principais poetas e dramaturgos do Século de Ouro espanhol

---

ma repleto de lírico remorso, arrependimento, suspiros, lágrimas e todas as demais manifestações arrebatadas – profanas agora – do misticismo espanhol, que culminam na morosa expressão de *un no só che*". (p. 299)

Recebendo a influência italiana, a Espanha exagera suas próprias tendências naturais "trocando seu barroco eterno e inconsciente por um Barroco histórico e consciente. É levada a um mundo de beleza, por Gôngora, a um mundo de sonho, por Quevedo, e a um mundo de divindade, por Calderón". (p. 299)

A penetração das idéias e formas espanholas se dá na Alemanha através dos mestres jesuítas e das tropas imperiais espanholas, na Guerra dos Trinta Anos. A Alemanha imita a mescla espanhola de sensualidade e moralidade em romances pastoris e de cavalaria, mistura religiosidade a assuntos renascentistas e adota os paradoxos místicos.

Na França, encontram-se traços da influência espanhola já na literatura da época de Luís XIII (1601-1643). Investigações de meados deste século demonstraram que a literatura francesa do mais estrito período clássico está impregnada do Barroco espanhol e por isso não difere essencialmente da literatura barroca de outros países. Um autor que estudou a fundo o Classicismo francês (Henry Peyre) insistiu nestas características: origens hispânicas; tendências para o misterioso e o indefinido; ausência do ponto de vista dos antigos gregos; sugestões e ressonâncias que brotam da linguagem condensada, rica em alusões que nunca se apresentam em estilo racionalista. Hatzfeld prossegue analisando os aspectos da mentalidade espanhola que tiveram maior aceitação na França, dentre os quais a tensão resultante do choque entre paixões voluptuosas e cânones morais, católicos e cristãos; a observação introspectiva, ponto central que distingue a tragédia francesa tanto da grega e romana como da italiana e da shakespeariana.

Mais difícil de compreender é a penetração da influência espanhola na Inglaterra, dada a adversidade política e religiosa entre as duas nações. Há, contudo, no caráter de ambos os povos, traços afins como a inclinação para o moralismo, o tradicionalismo, o sentido prático, o espírito de aventura. Ambos possuem uma forte cultura popular, que inclui um teatro da mais alta qualidade.

Diz Hatzfeld ser John Milton (1608-1674) o poeta inglês mais hispanizado da época e, portanto, o mais barroco, podendo-se dizer que ele se aproxima mais de Calderón que de Shakespeare ou de Ariosto.

Para encerrar o capítulo em que avalia a contribuição espanhola para a literatura europeia, Hatzfeld indica como são vistos os grandes autores barrocos espanhóis nos tempos modernos.

San Juan de la Cruz é o místico mais eminente, o protótipo da poesia pura. Para Paul Valéry, a poesia de San Juan, com os seus múltiplos planos de sentido, é o seu próprio ideal de poesia.

O valor universal de *D. Quixote* se comprova pelo fato de que nenhuma interpretação chega a esgotar as profundezas da obra. Sem ele não teria sido possível o romance moderno inglês e francês, de Sterne a Flaubert.

De Gôngora, admira-se o virtuosismo na concatenação exuberante de metáforas e a extrema pompa de expressão.

Da vastíssima obra de Lope de Vega admira-se mais, atualmente, a lírica amorosa, sua capacidade de transfundir até as ações pecaminosas em versos de imaculada pureza; a expressão eficaz do remorso, da conversão, da aspiração à paz de Deus. Seu drama é valorizado como encarnação do sentido nacional espanhol e como renovação poética da tradição hispânica.

Quevedo, representante genial do romance picaresco, gênero tipicamente espanhol, é agora visto por outros aspectos: seu existencialismo, seus horríveis complexos psicológicos, sua mordacidade anticlerical e até anti-religiosa. Ele reflete uma Espanha barroquista e decadente, sem alegria e sem desejo de viver.

Nos dramas de Calderón descobriu-se o ideal de uma arte perfeita, pela forma e pela unidade dramática. Apontam-se na concepção deles o princípio teológico, o patriótico e o do entretenimento. Em *La vida es sueño* vê-se, hoje, sobretudo um programa para a educação do cristão perfeito.

Hatzfeld conclui o seu livro, que enfeixa espantosa cópia de informações e reflexões, com esta encomiástica síntese da missão artística da Espanha: "Foi na Espanha que o Barroco italiano encontrou a acolhida mais entusiástica; e foi a Espanha, a nação contra-reformista, católica e barroca por excelência, que o amadureceu e o estendeu por toda a Europa, produzindo na ordem Barroco tantas obras-primas da literatura mundial como nunca produziu nenhum outro país, assumindo com justiça o papel de mestra literária da Europa, papel que, durante o Renascimento, havia pertencido à Itália".