

A Tradição Poética Ocidental:
de Homero às Origens da Literatura Italiana

Wilson Salles Navarro

1997



1910000815



Ces. Humanas
103

Wilson Salles Navarro

A TRADIÇÃO POÉTICA OCIDENTAL: DE HOMERO ÀS
ORIGENS DA LITERATURA ITALIANA

Para
ANGELA SALLES NAVARRO
(in memoriam)

Tese apresentada ao Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas da
Universidade Estadual Paulista "Júlio de
Mesquita Filho", Campus de São José do
Rio Preto, para a obtenção do título de
Doutor em Letras (Área de Concentração:
Teoria da Literatura).



815/98

UNESP/IBILCE
1997

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Valdegar Munhoz Rodrigues, mestre, amigo e atento orientador.

Ao Professor Doutor Carlos Dagblum, pela amizade, pelo incansável e veloz correio e inestimáveis sugestões.

Ao Professor Doutor Antonio Manoel dos Santos Silva, pela impulso especial à formulação do tema deste trabalho.

Para
ÂNGELA SALLES NAVARRO
(*In memoriam*)

Aos colegas da Área de Letras da UFPA, Professoras Dânis Cândido Gonçalves, Marilei, Amadeu Sabino e Maria Celeste Thomazello Ramos, por me aliviarem, a partir de agosto de 1997, das atividades didáticas, para que eu pudesse dedicar-me integralmente à redação do trabalho.

Aos Professores Doutores José Perazzo e José Guimarães Mello, pelo empréstimo de livros preciosos.

A senhora Romilda Dolores Borges Menezes, pelo acurado serviço de digitação.

Ao mestre e amigo Professor Doutor Guillermo de la Cruz Contreras, a outros tantos amigos e colegas, à minha esposa e aos meus filhos, pelo apoio e estímulo constantes.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Valdemar Munhoz Rodrigues, mestre, amigo e atento orientador;

Ao Professor Doutor Carlos Daghljan, pela amizade, pelo incentivo e pelas corretas e inestimáveis sugestões;

Ao Professor Doutor Antonio Manoel dos Santos Silva, pelo impulso inicial à formulação do tema deste trabalho;

Às colegas da Área de Língua e Literatura Italiana, Professoras Dária Cândido Gonçalves, Marilei Amadeu Sabino e Maria Celeste Thomazello Ramos, por me aliviarem, a partir de agosto de 1997, das atividades didáticas, para que eu pudesse dedicar-me integralmente à redação do trabalho;

Aos Professores Doutores José Perozin e José Guimarães Mello, pelo empréstimo de livros preciosos;

À senhora Romilda Dolores Borges Menezes, pelo acabado serviço de digitação;

Ao mestre e amigo Professor Doutor Guillermo de la Cruz Coronado, a outros tantos amigos e colegas, à minha esposa e aos meus filhos, pelo apoio e estímulo constantes.



SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	06
CAPÍTULO I: FUNDAMENTOS TEÓRICOS	14
1: A retórica, pág.14 – 2: A tópica histórica, o conceito de Natura e o mito da “Idade de Ouro”, pág.17 – 3: Imitação e criação, pág.24 – 4: Os gêneros literários, pág.26 – 5: O ciclo histórico: épocas de crise e épocas de progresso, pág.30 – 6: O espírito “apolíneo” e o espírito “dionisiaco”, pág.35	
CAPÍTULO II: HOMERO	37
1: A descrição poética da Natureza, pág.37 – 2: O culto dos mortos e a concepção da existência, pág.46 – 3: A descida de Ulisses ao Hades, pág.50 – 4: A figura do homem ideal, pág.52 – 5: A formação do caráter de Aquiles, pág.58	
CAPÍTULO III: VIRGÍLIO	66
1: A era de Augusto, pág.66 – 2: O ideal da poesia virgiliana, pág.69 – 3: O mito das Divindades Primordiais ou o mito da Gênese, pág.72 – 4: A vida pastoril: as <i>Bucólicas</i> , pág.75 – 5: O ciclo natural e o VI livro da <i>Eneida</i> , pág.80 – 6: O homem ideal, pág.83 – 7: A paisagem ideal, pág.88 – 8: O <i>locus amoenus</i> pastoril e os Campos Elísios, pág.91	
CAPÍTULO IV: IDADE MÉDIA E CRISTIANISMO	99
1: Perfil histórico-religioso e a questão da língua, pág.99 – 2: Carlos Magno e a instituição do Feudalismo, pág.103 – 3: O império siciliano de Frederico II: as origens da literatura italiana e São Francisco de Assis, pág.106 – 4: A Escola Siciliana: os gêneros literários cultivados, pág.115	
CAPÍTULO V: A CONCEPÇÃO DA MULHER E DO AMOR: DA POESIA ANTIGA À MEDIEVAL	118
1: Grécia antiga: a poesia e o romance grego, pág.118 – 2: Roma antiga: a poesia e o romance latino, pág.123 – 3: Idade Média: a restauração social e moral e a “Renascença” carolíngia, pág.128 – 4: As literaturas em língua <i>d’oïl</i> (francesa) e <i>d’oc</i> (provençal). pág.133 – 5: A Cavalaria e o novo ideal de amor, pág.136	

CAPÍTULO VI: A ESCOLA POÉTICA SICILIANA143

1: O amor cortês, pág.143 – 2: O poeta Frederico II, pág.149 – 3: Jacopo de Lentini e a “cortesia”, pág.152 – 4: A “teoria do prazer” de Leopardi; a “teoria do espírito” de Hegel; o “conceito de angústia” de Kierkegaard, pág.156 – 5: O problema existencial em Leopardi e a angústia em Jacopo de Lentini, pág.164 – 6: Guittone de Arezzo e Bonagiunta de Lucca, pág.177

CAPÍTULO VII: *O DOLCE STIL NUOVO*180

1: Fatores históricos, pág.180 – 2: Guido Guinizelli: o programa doutrinário da escola, pág.183 – 3: Guinizelli: “la donna angelicata”, pág.190 – 4: Dante: a concepção do amor, pág.192 – 5: *Vita Nuova* e *Rime*: exaltação de Beatriz, pág.197 – 6: Guido Cavalcanti: a imagem da mulher e o simbolismo dos dardos de amor ou “spiriti” ou “spiritelli” de amor, pág.205 – 7: A beleza física da mulher e Cino de Pistoia, pág.214

CONSIDERAÇÕES FINAIS 219

BIBLIOGRAFIA GERAL 227

INTRODUÇÃO

Há pouco tempo atrás, numa das minhas aulas de Literatura Italiana, estávamos comentando uma das poesias de Jacopo de Lentini, um dos primeiros poetas líricos da língua italiana, cujo estudo fazia parte do programa de ensino daquele ano, quando, de repente, uma aluna me perguntou: – Professor, por que a gente tem que estudar esses poetas lá do tempo do onça? A língua é um tanto arcaica e os conceitos difíceis de se entender! Por que a gente não estuda um escritor moderno? No que foi, imediatamente, apoiada pelos demais colegas.

Então, eu lhe respondi: – Fazem parte do programa deste ano algumas considerações sobre Dante Alighieri, o maior poeta da língua italiana, e não se pode entender Dante sem conhecer os poetas que o antecederam e que lhe serviram de base. Aliás, para bem conhecer Dante, é preciso conhecer toda a grande literatura que o precedeu. Dante representa séculos de cultura. Por outro lado, as suas obras, principalmente a *Divina Comédia*, continuam influenciando poetas do mundo todo até hoje. Então, como é possível estudar um autor moderno ou contemporâneo sem termos idéia do que é a tradição literária?

Como os alunos ficaram pensativos, continuei: – Vocês sabiam que um escritor não é produto apenas de sua época? Ele, ao compor suas obras poéticas ou literárias, representa artisticamente os valores da sua



época para transmitir uma mensagem cultural a seu povo, aos seus contemporâneos, àquelas pessoas que vivem inseridas no mesmo ambiente espacial e temporal que o dele, e que querem entender – e isso é muito importante – a própria época para poderem viver um pouco mais tranquilas e felizes. Se a mensagem do poeta for realmente artística, ela pode ultrapassar a própria época e continuar enlevando as pessoas séculos afora. E vocês sabem por que isso é possível? Porque ele soube assimilar os valores sociais transmitidos pela tradição literária e cultural deste nosso mundo e adaptou, ou melhor, transformou alguns deles para expressar poeticamente os valores culturais da própria época. As suas representações sensíveis, ou melhor, as imagens por ele criadas poderão ser depois reformuladas por outros poetas, o que faz da literatura, e da arte em geral, uma continuidade de convenções estabelecidas sobre conceitos, práticas, valores e técnicas que são válidos para toda a humanidade. Portanto, o que os poetas de cada época fazem é dar novas formas a essas convenções para exprimir a própria alma e, em o fazendo, ele exprime toda a humanidade, persuadindo, assim, os leitores de que o que dizem é o melhor para orientar a conduta deles rumo a uma vida mais virtuosa e feliz. Aquele que consegue fazer isso e satisfazer-se com a própria arte, é realmente um poeta.

Novo silêncio! Depois, uma outra aluna me perguntou: – Se é assim, a gente tem que conhecer a literatura a partir de que ponto? Respondi-lhe: – Aquele que quiser especializar-se em ciência literária, tem que partir de Homero. Este genial poeta soube interpretar, refundir e expressar artisticamente todos os mitos populares que informavam a alma do povo grego antigo. As figuras que elaborou para passar a sua



mensagem determinaram a tradição literária como expressão dos “ideais da vida”, dos “sistemas de valores” do mundo ocidental. No decorrer dos séculos, essas figuras, que fazem parte indissolúvel do seu imaginário poético, sofreram mudanças, foram transformadas, reinterpretadas ou reconstruídas, dando origem a novas e originais formas, aptas à expressão de novos ambientes temporais e espaciais.

— Mas, professor — perguntou outra aluna —, é possível conhecer profundamente toda a literatura ocidental desde Homero? Respondi-lhe, então: — Para se conhecer bem um período literário, é necessário conhecer os anteriores para se ter uma boa visão do conjunto da história literária. A extensão da literatura européia no tempo, até o momento em que começou a contribuir ou a influir na formação da nossa literatura, abrange cerca de vinte e seis séculos. Quem conhece por experiência seis ou sete deles e tem de contentar-se, para o restante, com manuais e obras de consulta, pode-se dizer que ele tem um razoável entendimento da ciência literária, mas não se pode afirmar que ele é um especialista no assunto. Quem apenas conhece a Idade Média e a Moderna, não chega a conhecer bem nenhuma das duas, pois em seu limitado campo de observação encontra fenômenos, conceitos e preceitos, cuja significação só pode ficar bem clara pelo que nos ensinam os períodos antigos da literatura européia. Do mesmo modo, não conhece a literatura brasileira quem desconhece a européia, pois a nossa literatura é, em parte, uma continuação daquela, se bem que alguns “intelectuais” apregoem a necessidade de uma literatura tipicamente tupiniquim, que expresse os nossos mais legítimos, puros e naturais anseios, como se isso fosse possível. Os nossos anseios podem ser diferentes daqueles dos europeus,

mas os instrumentos para expressá-los, no que se refere aos seus aspectos técnicos, psicológicos, morais e sociais, são basicamente os mesmos. Portanto, é muito difícil encontrar alguém que conheça toda a literatura ocidental. O que dizer então, das outras!

– Mas, professor – complementou a aluna –, para se estudar todos esses séculos de literatura a pessoa tem que passar a vida estudando! Repliquei: – Talvez, uma só vida não baste, mas várias vidas o conseguirão. Hoje, em dia, ninguém é obrigado a saber tudo, mas, se cada estudioso contribuir com a sua parte, uns estudando o período clássico, outros, o período medieval latino; uns, a literatura das origens de cada nação, outros, o prolongamento dessas literaturas, e assim por diante, logo poderemos ter à vista a “unidade de sentido” de toda a literatura ocidental.

Infelizmente, o conhecimento literário dos nossos estudantes universitários lhes é dado, antes de adentrarem à Universidade, por meio de manuais didáticos obsoletos e resumos comentados de obras literárias, em geral, narrativas. Depois, já na Universidade, a maioria dos professores de literatura exige dos seus alunos apenas trabalhos monográficos sobre um determinado período literário ou sobre um determinado autor. Quão difícil se torna a análise literária de uma obra qualquer, quando solicitada! De poesia, nem falar! Ao concluir a Universidade, poucos são os alunos que se arriscam a analisar poesias. A preferência é pela narrativa, a cuja análise se aplicam fórmulas feitas, que mais parecem mágica que teoria literária. Mas, o que se pode fazer com uma carga horária, atribuída a cada literatura, de mais ou menos duzentas e quarenta horas-aula em todo o Curso de Letras? E o que dizer da



obrigatoriedade de só uma literatura de língua estrangeira? E as aulas de cultura geral que nem existem? Só ficamos mesmo na dependência do gosto e da aplicação pessoais do aluno que realmente quer aprender para a continuidade dos estudos literários no Brasil.

À época das questões acima relatadas, estávamos começando a desenvolver um plano de pesquisa, cujo tema era provar que o indianismo brasileiro contribuiu bastante para a formação do caráter nacional. O objetivo da pesquisa era desenvolver um trabalho de literatura comparada, procurando rastrear as principais fontes que contribuíram para a formação do indianismo da literatura brasileira e, conseqüentemente, para a formação da sociedade brasileira, cuja hierarquia de classe permanece mais ou menos a mesma desde a nossa Independência.

Apesar de exeqüível, o plano do trabalho parecia um tanto ambicioso, pois iniciar-se-ia com a pesquisa da herança cultural do Ocidente, a partir da caracterização da “idade de ouro” e o que esse mito passou a representar para a humanidade. Estudaríamos os primeiros autores que poetizaram o referido mito, como Hesíodo e Ovídio, e, em seguida, buscaríamos reflexos dele na poesia de Homero, Virgílio e Dante. Ao analisar autores da baixa Idade Média, faríamos algumas referências à narrativa de viagem intitulada *Il Milione*, de Marco Polo, naquilo que ela contribuiu para a formação do espírito aventureiro dos primeiros navegantes europeus que aportaram em terras do Novo Mundo.

De um salto, chegaríamos à época da descoberta da América. Os textos dos descobridores, dos conquistadores e dos primeiros colonizadores da América e, principalmente, do Brasil, serviriam de base



para o levantamento do tema sobre a bondade natural do índio. Os textos de autores da época, que não tiveram contato com os índios, mas que discorreram abundantemente sobre eles, baseados não só em relatos de viagens escritos ou orais, mas também em textos filosóficos, científicos e religiosos que, de uma forma ou de outra, focalizavam o homem primitivo ou selvagem, serviriam de base para o estudo da polêmica levantada na Europa a respeito da bondade ou maldade do índio (no século XVIII, dir-se-á “degeneração” do índio americano).

Estudar-se-iam, em seguida, as utopias surgidas, em parte, em decorrência da descoberta de um Novo Mundo e de um povo que ainda vivia na idade de ouro. Esse sistema de vida pura e simples punha em realce os vícios da decantada civilização européia. Para a visão política, seria analisado Thomas Morus; para a visão religiosa, Tommaso Campanella; para a visão humanista, Montaigne; para a visão literária, Ronsard e outros. O estudo das utopias seria complementado ainda com textos de Erasmo de Roterdão, Daniel Defoe, Chateaubriand, Cooper, e outros.

Os “filósofos” franceses da Ilustração, entre eles, por ordem alfabética, Diderot, Montesquieu, Rousseau e Voltaire, que, de um modo ou de outro, teorizaram sobre o índio e cujos escritos exerceram grande influência por muitos anos na educação brasileira, teriam um capítulo à parte.

Os textos poéticos de autores brasileiros e luso-brasileiros que trataram do nosso nativismo, do nosso bucolismo e do nosso indianismo, seriam enfocados em comparação com textos de autores estrangeiros não só no sentido de influências recebidas, mas, exatamente por isso, no



sentido da construção da falsa e romântica imagem do índio brasileiro, que contribuiu para a caracterização do “herói” nacional.

Na conclusão, pretendíamos explicar através de aspectos da tradição literária a cordialidade, a alegria, as credices, a aparente irresponsabilidade do brasileiro e o porquê gostamos de “levar vantagem em tudo”, sempre procurando dar um “jeitinho” para resolver as mais variadas situações.

Para o desenvolvimento de tal plano de pesquisa, já tínhamos lido, fichado e cadastrado, além dos títulos constantes da Bibliografia Geral deste trabalho, outros oitenta e seis títulos, entre os quais relatos de viagens, textos poéticos, ensaios especializados, manuais e livros de consulta e uma diversificada teoria sobre o assunto.

Já estávamos desenvolvendo o capítulo sobre a literatura antiga, quando nos chegou às mãos o monumental livro do filólogo alemão Ernst Robert Curtius, *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Foi então que resolvemos elaborar um novo plano, tendo consciência de que a tese inicialmente proposta poderá ser desenvolvida por etapas. Se não tivermos disponibilidade de tempo para fazer isso, outros poderão fazê-lo.

O novo plano pretende analisar apenas as principais manifestações poéticas das literaturas antiga e medieval que, de uma forma ou de outra, de modo mais visível ou menos visível, influíram nas manifestações dos períodos literários subsequentes. Com esse plano nos propomos a levantar alguns aspectos da tradição poética ocidental, de Homero às origens da literatura italiana, com o objetivo de analisar algumas imagens poéticas recorrentes e a concepção da mulher e do amor, que procuravam

determinar as normas da conduta humana à procura da felicidade “perdida” até o aparecimento da *Divina Comédia*. Para a introdução teórica, para a análise de alguns aspectos da tradição legada pelos clássicos greco-romanos – substancialmente, Homero e o Virgílio da *Eneida* e das *Bucólicas* – e para algumas considerações sobre a literatura latina da alta Idade Média, servir-nos-á de base o livro de Ernst Curtius. Para a época da Cavalaria, período importantíssimo para a formação da mentalidade do povo europeu, temos que nos contentar, por falta de material disponível, com informações históricas do próprio Curtius, de manuais e outros livros de consulta. O mesmo se dará em relação a alguns períodos, chamados de “decadentes”, da literatura antiga e medieval.

A poesia das origens da literatura italiana, inclusive a poesia juvenil de Dante Alighieri, nos é dada por antologias, visto que não é objetivo deste trabalho a análise de um poeta em especial, mas sim a análise do conjunto das principais manifestações poéticas da chamada Escola Siciliana e da escola do *dolce stil nuovo*, cujo imaginário poético traçou o perfil social, político e religioso da nascente nacionalidade italiana.

Pretendemos empregar o método que chamamos de comparativo dedutivo-indutivo, visando determinar os lugares-comuns da poesia do período proposto, iniciando o estudo de cada época com algumas considerações históricas que caracterizem a visão de mundo da época em questão.

CAPÍTULO I

FUNDAMENTOS TEÓRICOS

1. A retórica – 2. A tópica histórica, o conceito de Natura e o mito da “Idade de Ouro” – 3. Imitação e criação – 4. Os gêneros literários – 5. O ciclo histórico: épocas de crise e épocas de progresso – 6. O espírito “apolíneo” e o espírito “dionisiaco”

1. A RETÓRICA

A retórica antiga, entendida como “arte da oração”, designava, segundo a sua significação fundamental, o método de construir a oração artisticamente. Com o transcorrer dos tempos, com o aprimoramento do método retórico, desenvolvem-se uma ciência, uma arte, um ideal de vida. De diferentes formas, durante séculos, toda a vida espiritual dos gregos e romanos foi marcada pela força da retórica. Para os homens cultos da Antigüidade, a retórica com suas ciências auxiliares era o complemento indispensável de uma existência legalmente livre e bela, de suas artes, de sua poesia.

Os filósofos sofistas da antiga Grécia perceberam a importância da retórica como condição prévia de uma carreira vitoriosa na vida pública. Assim, na função de mestres ambulantes, e mediante pagamento, passam a ensinar a arte de bem-falar para influenciar os ouvintes. Mas pretendiam também ser formadores de homens e educadores do povo.

Com eles, a arte da oratória passa a ser uma arte do estilo, uma técnica literária, cujo objetivo primordial era a obtenção de efeito musical-poético por meio da combinação de sons e rimas, isto é, do emprego sistemático da consonância. Nasce, pois, da sofística, ou por seu intermédio, a retórica helênica que sancionou as formas artísticas como criações do espírito humano.

Da retórica helênica, a partir de Homero, as artes e a poesia latina, depois a medieval e a do Renascimento, embeberam-se de belas e eternas imagens, as quais – poderíamos dizer – perduram até hoje embutidas no imaginário poético de quase todos os poetas ocidentais. Toda literatura ocidental é herança da eloquência grega; do prazer de falar e de fazê-lo artisticamente, o que era um dom natural dos gregos.

Em Roma, lá pelo século II, onde era intensa a vida política, foi bem-vinda a arte oratória dos gregos. Com escopos práticos, proliferam-se os manuais de retórica em latim. Entretanto, com a queda da república, o discurso político começou a arrefecer. Depois, sob o principado de Augusto e sucessores, teve de emudecer. A retórica helênica abriga-se, então, em novo campo. Torna-se eloquência escolar e, por obra de Ovídio, entra a serviço de uma poesia amena e espirituosa, elevando com a sua graça o encanto da matéria interessante.

Aos povos românicos foi confiada a retórica por disposição natural e herança de Roma. Deu-se grande importância na Europa, e até mesmo entre nós, até meados do século passado, aos estudos retóricos. Mas, há muito tempo a retórica desapareceu do sistema educacional brasileiro. Aliás, como matéria independente, quase que inexistiu. Eram dados aos nossos alunos (do sistema que hoje se chama de 1ª e 2ª graus), principalmente pelos antigos professores de latim, escassos fragmentos

do saber retórico, somente com o intuito de explicar alguns passos dos principais poetas latinos, mas não como instrumento de composição. E, em acúmulo, com a extinção do latim do ensino médio, primeiro como disciplina obrigatória e depois como optativa, o que hoje se vê por toda parte é o desarranjo na fala e na escrita. Uma pequena percentagem dos nossos homens cultos tem uma certa noção da verdadeira arte de redigir. E a grande maioria desconhece até mesmo as regras da língua portuguesa. As relações entre as pessoas estão difícilísimas, exatamente por falta de comunicação. Aqueles que dominam a fala, que têm o domínio da eloquência, ou por dom natural, ou por esforço particular, são admirados e endeusados pela massa ignorante. Assim, alguns políticos, agraciados pela fala fácil e maneira, perduram no poder, sem conseguirem, entretanto, solucionar os problemas do povo, precisamente porque não conseguem traduzir em belās obras os belos discursos.

Nessas poucas linhas introdutórias, apesar da digressão histórica – aparentemente inútil – sobre o sistema educacional brasileiro, procuramos traçar sucintamente o caminho percorrido pela retórica. Não tivemos a preocupação de expor o conjunto de conhecimentos científicos de que consiste a retórica, e nem o modo pelo qual esses conhecimentos foram, paulatinamente, elaborados, interpretados e usados por gregos e romanos. Não é objetivo deste trabalho. O que nos interessa, de fato, é sabermos que, através dos preceitos estilísticos e, principalmente, das figuras retóricas criadas pelas retóricas antiga e medieva, todo o mundo ocidental vem expressando com matizes diversos, de acordo com a geografia e a índole do povo de cada região, o seu ideal de vida. Interpretando as principais figuras que chegaram até nós, é possível

traçar o perfil desse homem simples e complicado, que somos nós. Fazê-lo, não é tarefa nada fácil, mas vale a pena tentar.

2. A TÓPICA HISTÓRICA, O CONCEITO DE NATURA E O MITO DA "IDADE DE OURO"

O sistema retórico antigo compreendia três gêneros de eloquência¹, ou seja, três estilos oratórios voltados para a educação do homem. Desses gêneros, o que alcançou maior importância foi o laudatório, também chamado de discurso pomposo. Seu objeto, no sentido mais geral, é o louvor, "especialmente o louvor dos deuses e dos homens", como o definiam os antigos manuais romanos. Esse tipo de discurso foi importante porque muito influenciou sobre a literatura medieval que, na "pintura" de homens, lugares, edifícios e obras de arte, apurou a sua técnica estilística. Destarte, o discurso laudatório transformou-se numa técnica de louvor, aplicável a qualquer objetivo, e penetrou, definitivamente, em todos os gêneros literários. O que, aliás, já vinha ocorrendo desde a Antiguidade: toda vez que a vida política arrefecia, a retórica refugiava-se nas escolas, onde produzia novas formas literárias.

Cada gênero retórico dividia-se em partes. Como arte (*ars*), compreende a retórica cinco partes². Delas, a que mais se aproxima da compreensão moderna é a terceira parte, a elocução, porque trata da escolha e reunião das palavras, de acordo com o estilo pretendido. Mas, trata, especialmente, das figuras retóricas, as quais dão ao estilo o seu

¹. O discurso forense (*genus iudiciale*), o discurso deliberativo (*genus deliberativum*) e o discurso laudatório ou solene (*genus demonstrativum*). V. E. R. Curtius, *Literatura Européia e Idade Média Latina*, págs. 71 e segs.

². *Inventio* (invenção), *dispositio* (disposição), *elocutio* (elocução), *memoria* (memória) e *actio* (ação). Id. ib. págs. 71 e segs.

ornamento. Desde fins da Antigüidade, em todos os compêndios especiais, dedicados ao estudo da elocução, domina a idéia de que o discurso deve ser “ornado”. Esse tipo de discurso foi grande preocupação até parte do século XVIII. No correr dos séculos, toda vez que um autor queria enaltecer os valores da pátria, o fazia por meio do esmero no louvor dos antepassados e dos seus feitos. O que podemos chamar de “culto aos heróis”. Para tanto, o autor servia-se, às vezes, da figura alegórica da exageração na apresentação dos seus argumentos. Tais argumentos, nada mais eram do que temas ideológicos que, ao se dirigirem à razão ou ao coração do ouvinte, procuravam tornar aceitável uma proposição ou causa. Em grego esses temas chamam-se τόποι, em latim *loci communes*, em português *lugares-comuns* (tradução do latim). Os especialistas brasileiros preferem usar a palavra grega transcrita para o alfabeto latino: *topos*, para o singular, e *topoi*, para o plural (destacada ou não). Preferimos a forma destacada, apesar de já ter sido dicionarizada.

A teoria dos *topoi* – a tópica – tornou-se também objeto de trabalhos especiais que procuram determinar as fontes da marcha do pensamento. Para cada parte dos três gêneros de discurso, havia, pois, uma tópica especial – que não é objeto deste trabalho. O que interessa ressaltar, é que nem todos os *topoi* podem ser derivados de gêneros retóricos. Muitos procedem originariamente da poesia e passam, depois, à retórica. Desde a Antigüidade, houve constantes permutas entre a poesia e a prosa. Muitos *topoi* foram aperfeiçoados, mas muitos outros foram formados, em virtude de uma nova disposição de alma, de uma nova visão de mundo, ocasionada por mudanças de perspectiva de



universais valores espirituais e morais, que sempre pautaram a vida do homem.

Ernst Robert Curtius (1886-1956), em belíssimas páginas do seu importantíssimo livro³ nos fornece uma relação exemplificada dos principais *topoi* que podem ser empregados em quaisquer discursos e escritos em geral e, magistralmente, traça o rasto dos principais *topoi* poéticos, empregados na Antigüidade e na Idade Média, e que ornamentaram a poesia até o século XVIII. São temas que constituem a chamada tópica histórica. Referem-se a relações primitivas e são por isso independentes do tempo. Versam sobre o encanto da Natureza, no seu mais amplo sentido; sobre ambientes e idades sonhados: o Elísio, o Paraíso terrestre, a Idade de Ouro; bem como potências vitais: o amor, a amizade, a inconstância.

Para alguns poetas⁴ da Antigüidade, antes da existência da Natureza e tudo o que ela engloba, o que existia era o Caos: personificação da desordem anterior à criação do mundo. Ovídio (Públio Ovídio Nasão - 42 a.C - 18 d.C.), com o intento de contar como os seres assumiram novas formas, assim o descreve, na abertura da sua cosmogonia artística:

Antes de haver o mar e as terras, e o céu que cobre tudo, a natureza inteira tinha a mesma aparência, chamada Caos; massa bruta e informe, que não passava de um peso inerte, conjunto confuso das sementes das coisas⁵.

³. Op. cit., págs 82 e segs.

⁴. Não faremos distinção entre poeta e literato e entre poesia e literatura (como o fazia Croce). Quando dizemos poeta, escritor, artista ou autor, entenda-se "grande artista" ou "autor modelar", no campo da literatura ou da arte em geral, conforme o caso. Do mesmo modo, quando dizemos poesia, entenda-se, em alguns casos, "obra literária de grande valor artístico".

⁵. Ovídio, *As Metamorfoses*, pág. 11.

Nessa desordem natural, em que coisa alguma tinha a sua própria forma, o frio lutava com o calor, a umidade com a secura, o que era mole com o que era duro, o pesado com o leve. Mas, eis que “um deus pôs fim a essa luta”, dando ordem às coisas, ligando-as pela “Paz e pela concórdia”.

Como último ato do processo de criação do mundo, faltava criar um ser mais nobre, dotado de mente superior, capaz de dominar os outros seres animados já formados. Então:

Nasceu o homem: seja que o tivesse feito de semente divina o artífice das coisas, criador de um mundo melhor, seja que a recente terra, desprendida havia pouco do elevado éter, conservasse alguma semente de seu irmão o céu, quando o filho de Jápeto a misturou com a água da chuva, e a modelou à imagem dos deuses, que tudo governam⁶.

Como podemos observar, Ovídio não decide entre a Natureza e o deus quanto à ordenação do Caos (“Depois que um dos deuses, qualquer que tenha sido ele, assim dispôs as coisas e as separou...”). Somente no século IV, por influxo do paganismo greco-romano, a poesia latina passa a considerar Natura uma deusa soberana: aquela que tudo sabe, tudo dá, tudo governa. Na literatura humanista do século XII, ainda há resquícios dessa Natureza pagã: Natura intervém no progresso do mundo e governa a geração em todo o âmbito dos seres vivos. Desse modo, a poesia, ao invocar a mãe Natureza, dava realce ao culto da Fecundidade, em que se mesclavam religião e sexualidade. Essa imagem da Natureza pagã nunca se apagou completamente da consciência ocidental. No entanto, considerando a grande evolução da religião cristã, ocorrida durante todo o século XII, não é de se duvidar que o poeta cristão sabia que a

⁶. Id. ib., págs. 12 e 13.



Natureza foi criada por Deus. Então, no mesmo humanismo do século XII, os poetas cristãos retocaram o conceito da Natureza pagã, dando-lhe um sentido cristão. A Natureza deixa de ser mãe e passa a ser humilde serva de Deus. Não é mais a criadora do homem, mas apenas a sua nutriz. E, uma vez que a obra divina é perfeita e a da Natureza imperfeita, entre todas as criaturas, só o homem não lhe obedece, podendo retocá-la e até inverter a ordem das coisas. O conceito de amor, por exemplo, aquela sexualidade despertada pelo culto da Natureza, deixa de ser o despreocupado erotismo do humanismo latino e passa a orientar um tipo de moderação sexual, voltado para a perpetuação da espécie humana, mais em conformidade com os preceitos bíblicos.

Fizemos esta rápida exposição histórica do conceito de Natureza, em virtude de derivar dele algumas figuras retóricas que interessam ao tema deste trabalho, tais como, a paisagem ideal com todas as suas implicações sobre os feitos e amores dos heróis e a construção poética do Elísio e do Paraíso terrestre (confundido até com a paisagem tropical do Brasil) como ambientes sempre sonhados para a concretização das aspirações humanas. Para uma melhor compreensão do conceito de Natura, remetemos o leitor ao capítulo VI, “A Deusa Natura”, do livro que nos serve de guia⁷, onde o autor analisa os principais livros da Idade Média – de difícil acesso para nós – que trataram desse argumento. Por enquanto, voltemos a Ovídio, onde está configurada a primeira Era do mundo, a que se chama Idade de Ouro: mito ligado à “perfeição dos começos” e que se encontra unido à atitude bucólica, tão exaltada por Virgílio para ilustrar a vida atraente dos pastores.

⁷. Curtius, *op. cit.*, págs. 111 a 132.



Para Ovídio, “a primeira idade surgida foi a do ouro, em que, na ausência de qualquer justiceiro, espontaneamente, sem a coerção das leis, praticavam-se a honestidade e a boa-fé”⁸. Seguindo os passos de Ovídio, quase todos os mitólogos descrevem esta idade, governada por Saturno (Cronos), como sendo uma época em que se vivia na inocência, se desconheciam os males e os crimes, e a terra produzia espontaneamente, sem cultivo algum, todos os frutos que bastavam para o sustento dos homens. Nela os homens viviam felizes e seus destinos eram regidos pelos mesmos deuses que habitavam entre eles, contribuindo desse modo para fazê-los virtuosos. Depois, no transcorrer de toda a história literária, toda vez que o homem se sente frustrado e oprimido pelos desajustamentos da convivência social, ele evoca este mito, não apenas como reminiscência de um bem perdido, mas, sobretudo, como tentativa de equilibrar idealmente a angústia de viver. Daí a atitude campestre ou pastoril em considerar o campo como lugar ideal, apropriado para afastar o homem do convívio social, colocando-o distante das atribulações e responsabilidades da vida citadina e tornando-o, novamente, feliz.

Mas, quando foi que os homens perderam a felicidade primitiva? Em resumo, e ainda de acordo com Ovídio, à Idade de Ouro seguiu-se a Idade de Prata, não mais regida por Saturno, que foi precipitado no tenebroso Tártaro, mas por Júpiter, que dividiu o ano em quatro estações, acabando com a eterna primavera da idade anterior. Os homens foram, então, pela primeira vez, obrigados a procurar abrigos para se protegerem das intempéries do clima e, em consequência das mudanças climáticas, tornou-se-lhes necessário o trabalho pesado do cultivo da terra. Com o fim da vida fácil e despreocupada, os homens começaram a

⁸. *Op. cit.*, pág. 13.



ser pérfidos, a abandonar a virtude, a entregar-se ao vício. Depois, veio a Idade de Bronze, geração mais rude, com pronta disposição a recorrer às armas, porém não criminosa. Finalmente, iniciou-se a mais longa e atual idade: a de Ferro, a pior de todas. De súbito, irromperam todos os males: fugiram a vergonha, a lealdade e a boa-fé, substituídas pela fraude, pela astúcia, pela insídia, pela violência e pela voracidade criminosa. Com a descoberta do ferro, inventou-se a guerra. Tornaram-se necessárias as leis, e os homens, com as mãos sujas de sangue, passaram a ser governados por leis bárbaras e injustas, como eles mesmos. A natural felicidade tornou-se então um ideal. E os homens passam a sonhá-la, a procurá-la e a inventá-la através de desmedida eroticidade, de ardentes desejos de fama e glória, de piedosa resignação religiosa, de incontroláveis anseios de riqueza e poder, enfim, de utopias.

À vista do exposto, parece que estamos tentando demonstrar que a verdadeira felicidade não existe, ou que se tornou um sonho inatingível. Pelo contrário! O que pretendemos dizer é que ela existe sim, mas, só podemos alcançá-la por meio do espírito, isto é, por um ato de consciência, intelecto ou razão. Em outras palavras, como seres racionais que somos e, como portadores do saber de que a felicidade é um bem que nos foi dado, através da autoconsciência – entendida como consciência que temos das coisas – adquirimos a certeza de que ela nos pertence e, por isso, tornamo-la uma realidade que faz parte de nós mesmos. Mas, só podemos identificar essa realidade com o nosso modo de pensar por altíssimas manifestações do nosso espírito, que são a arte, a religião e a filosofia⁹. As produções do espírito humano, seja no ato de criação como

⁹. V. N. Abbagnano, *Dicionário de Filosofia*, pág. 336, onde se lê o seguinte pensamento de Hegel: “O Espírito Absoluto é o mundo da Autoconsciência que se revela a si mesma nas suas produções mais altas, que são a arte, a religião e a filosofia”.

no de fruição, transportam o homem à mais pura felicidade. Nelas o espírito, contemplando a si mesmo, torna-se tolerante e sereno e se põe maravilhado no paraíso.

3. IMITAÇÃO E CRIAÇÃO

Gerações e gerações de poetas do mundo ocidental abeberaram-se de saber e beleza nas inesgotáveis fontes da modelar obra literária da antiga Grécia: a *Iliada*, de Homero. Espelhando-se nas figuras homéricas e, conforme o cânone da imitação literária, esses poetas criativamente plasmaram – e ainda plasmam – belas imagens que traduzem não só um estilo literário próprio mas, sobretudo, um estilo de vida.

Falamos em imitação de Homero pensando na continuidade da tradição literária, isto é, na formação de um cânon de grandes autores que, a partir dele, serviram – ou servem ainda – de modelo para o fluir do pensamento ocidental. Por isso, quanto ao conceito de imitação no fazer poético, temos que tecer algumas considerações. Por um lado, para que a substância poética tenha valor, para que realmente reflita um estilo de vida, devemos considerar que cada poeta tem o seu próprio estilo, uma maneira pessoal de exprimir sensivelmente as verdades da própria alma; por outro lado, devemos considerar também que o espiritual só se manifesta e se torna perceptível por meio de formas bem elaboradas, que constituem figuras e sistemas de figuras. Basta pensar na tão decantada estrutura da *Divina Comédia*, em que Dante, de acordo com o seu ponto de vista, com a memória que tem do passado, da consciência do presente e da previsão do futuro, através de figuras pictóricas (“Inferno”), esculturais (“Purgatório”) e musicais (“Paraíso”), manifesta todo o estilo



de vida da Idade Média. Cada parte da *Comédia* apresenta, pois, uma estrutura alegórica própria, mas é no conjunto da obra, firmada sobre um sistema de formas, que se cristaliza toda a cultura medieval.

Ao falarmos, então, em imitação, não estamos nos referindo simplesmente ao conceito aristotélico de “imitação da Natureza”, do modo como o entendiam os antigos comentadores da *Poética* de Aristóteles, que, baseados no antiquíssimo provérbio – “os poetas são uns mentirosos” –, exatamente porque Aristóteles exalta Homero por ter sabido “ensinar aos outros o modo de dizer o falso como se deve”, isto é, o modo de dizer bem as mentiras¹⁰, definiam o ato poético como sendo um fingimento que tem correspondência efetiva na realidade e, por isso, tem aparência de verdade histórica (corrente de comentadores mais realista); ou, um fingimento exclusivamente ligado ao falso, isto é, ao fabuloso, ao maravilhoso, ao fantástico (corrente mais intransigente). Mas, o termo “falso”, interpretado do ponto de vista terminológico ou técnico, pode ser reduzido ao possível não acontecido e, como tal, faz parte da poesia. Aristóteles ensinava que a poesia era mimese, “imitação” na verdade tanto de coisas acontecidas (como são ou como parecem ser), como de coisas não acontecidas (como deveriam ser), logo, possíveis de acontecer. Conclui-se que é tarefa da poesia expor todo o possível, tanto acontecido quanto não acontecido. A “imitação” não deve, pois, ser compreendida como cópia da Natureza, mas como produção e transformação ou reforma, em cujo processo entra a força criadora do espírito humano. Esse processo dá vida a uma nova realidade, que é a obra de arte, fundada na humanidade: na humanidade do poeta que

¹⁰. Cf. L. Pareyson, “O verossímil na *Poética* de Aristóteles”, pág. 20. Este artigo, o qual tivemos o prazer de traduzir, é a melhor interpretação que lemos até hoje do conceito de verossímil em Aristóteles.



exprime a própria alma e na humanidade representada pelo poeta num esforço de interpretação da natureza humana, vista nos seus aspectos universais e essenciais. Poderíamos comparar a força criadora do espírito, ou “intuição criadora” como dizem alguns críticos literários, com a mesma força que opera na grande Natureza, o que nos levaria a intuir que a criação poética possa ser comparada com a criação do mundo. Em suma, a obediência às regras e a imitação dos autores modelares não conferem mais direito a uma boa qualificação à continuidade da tradição literária, esse emaranhado estado de coisas no seu interminável fenecimento e renovação. O que importa é o espírito criador, aquele que, ligado à idéia de beleza, consegue representar poeticamente os valores tradicionais na busca incessante do prazer ideal, da beleza estética. E, considerando que uma poesia é a reprodução, a transformação ou reforma de outras formas artísticas, podemos concluir essas considerações sobre o conceito de imitação com as palavras de Northrop Frye: “é possível que Virgílio tenha imitado a natureza: é certo que imitou Homero”¹¹.

4. OS GÊNEROS LITERÁRIOS

A retórica helênica – repetimos – sancionou as formas artísticas como criações do espírito humano. Os esquemas do discurso laudatório serviram de veículo para a difusão dos ideais de classe e de vida da Antigüidade até inícios do século XVIII, quando, por algum tempo, passou a prevalecer a estética romântica, com o seu princípio da liberdade. O poeta é liberto da fidelidade aos cânones de composição

¹¹. “La Natura e Omero”. In: *Favole d’identità* (ed. ital.), pág. 48 (T. do A.).



poética. As várias regras que constituem a estrutura da estética clássica passam a ser consideradas empecilhos à livre imaginação criadora.

Mas, o furor romântico passou logo. Os teóricos modernos retomam os princípios da estética clássica, reformulando-os. Diferentemente da teoria clássica, a teoria moderna não postula a existência de modelos e cânones estéticos anteriores à produção literária. Contudo, a tripartição clássica em gênero épico (narrativo), lírico e dramático é substancialmente mantida, embora reestudada. Salienta-se que nenhum dos três gêneros encontra-se no estado puro, uma vez que se interpenetram. Isto é, conforme alguns teóricos, não pode haver liricidade sem dramaticidade ou vice-versa, desde que o gênero narrativo seja unido ao lírico ou seja abolido, porque a simples narração não é nem canto nem representação. Então, como cada obra de arte apresenta uma multiplicidade de aspectos, é, pois, impossível encontrar um critério rigoroso capaz de dar conta da enorme variedade das obras literárias existentes. De outro lado, como afirma Salvatore D'Onofrio:

não se pode escamotear o problema da classificação, negando simplesmente a existência dos gêneros literários, refugiando-se no mito da individualidade criadora. Toda obra de arte verdadeira é a resultante de duas forças: a tradição literária e cultural, que fornece ao artista os cânones estéticos e os conteúdos ideológicos, e a originalidade do gênio que manipula o material existente e confere à obra de arte a marca de sua personalidade, inovando quer em relação ao aspecto formal quer quanto aos elementos de significação¹².

É mais ou menos o que já dissemos a respeito da atividade do poeta que, exprimindo a própria alma ou a própria humanidade, exprime os valores tradicionais de toda a humanidade. No entanto, considerando que

¹². *Literatura Ocidental: autores e obras fundamentais*, pág. 15.

a história dos povos não progride de uma forma linear, mas cíclica, como já dizia Gianbattista Vico (1668-1744), é de se pensar que esses valores tendem a se adequarem às novas épocas por meio de novas e diferentes roupagens, confeccionadas pela capacidade criadora do gênio. Como dizia William Blake (1757-1827): “Todas as eras são iguais mas o gênio está sempre acima de seu tempo”¹³. Às vezes, ele está tão acima, que pode não ser entendido pelo próprio tempo.

Percebe-se que estamos tentando, mas sem o conseguir completamente, evitar o espinhoso assunto dos “gêneros literários”, não só por ser polêmico, mas também porque julgamos que tal assunto não seja pertinente a este trabalho. Contudo, não somos tão crocianos a ponto de negar a existência dos gêneros literários, como formas retóricas constantes, mas comuns, isto é, válidas igualmente para todos, qualquer que seja a sensibilidade e espiritualidade do artista, porque, na realidade, a forma não existe antes do momento da criação artística, somente passando a viver no momento mesmo em que dá animação a um determinado conteúdo, ou seja, na obra de arte. Ou, em outras palavras, não queremos afirmar que o conteúdo (o elemento naturalístico) e a forma (o elemento retórico) não são elementos pré-existentes à obra de arte, mas se tornam realidade por ato da “intuição pura”¹⁴, isto é, da fantasia (e não da imaginação) do espírito criador que, no mesmo momento em que contempla o mundo exterior, dá-lhe forma, significado e valor.

Sem entrarmos em demais detalhes, não vamos ingenuamente afirmar que o poeta escolhe o conteúdo e procura nos textos de retórica o

¹³ Curtius, *op. cit.*, págs. 416-17.

¹⁴ V. em B. Croce, *Filosofia, Poesia, Storia*, pág. 196, a definição de poesia como “contemplação do sentimento”, ou “intuição lírica”, ou (o que é o mesmo) “intuição pura”.



gênero, a espécie, a forma que pode ser conveniente, apta àquele conteúdo, e tudo feito. Se assim o fizer, ou o conteúdo não preenche a forma, ou a forma não dá acabamento ao conteúdo. Isto é coisa para diletantes, não para o verdadeiro poeta. Mas, as formas retóricas existem, como existem os valores universais e essenciais da humanidade a serem representados. Estão aí nos manuais escolares e, principalmente, nos escritores modelares. São transmitidos pela tradição cultural, depositados como herança cultural na memória daquele que lê, relê e estuda as obras de arte, e, depois, reelaborados pelo espírito criador no momento da criação artística. Sem uma tradição cultural de séculos, não pode haver aquele que consiga dar nova e perene beleza a esses valores e a essas formas. E mais uma vez nos lembramos de Dante Alighieri. Ele apareceu para o mundo artístico quando a Literatura Italiana ensaiava os seus primeiros passos. No entanto, há de se convir que um gênio como Dante não se faz de improviso, de erudição superficial: o gênio é história, é cultura, é tradição. Sem a tradição literária românica de três ou quatro séculos não poderia ter havido um Dante. Ele surge como um poeta da România, trazendo dentro de si toda a rica tradição da civilização românica, além da particular civilização italiana que vinha diferenciando-se das outras e que ele ajudou a se afirmar. E como diz Curtius:

Só na palavra fala o espírito a sua própria língua. Só com a palavra poética conquista toda a liberdade, acima do conceito, da doutrina, da lei. É protegido, mas também esvaziado e alienado pelas técnicas de transmissão da gramática, da retórica, das “artes liberais”, da escola. Essas técnicas não são em si mesmas um objetivo e a continuidade também não o é. São expedientes da memória. Nesta repousa a consciência da pessoa, de sua identidade em todas as mudanças. A tradição literária é o meio pelo qual o espírito europeu se afirmou através de milênios [...] O espírito precisa de formas para cristalizar-se. Mas o cristalino é incorruptível. A forma cheia de espírito, ao contrário, pode

esvaziar-se, tornando-se mera concha [...] A obediência às regras e imitação dos autores modelares não conferem mais direito a uma boa qualificação. Só importam os espíritos criadores¹⁵.

5. O CICLO HISTÓRICO: ÉPOCAS DE CRISE E ÉPOCAS

DE PROGRESSO

Desde os seus primórdios, toda vez que a literatura quer representar os mais puros sentimentos humanos, na busca incessante da felicidade, ela versa sobre a idade primitiva da humanidade. Perante os tormentos, as decepções e as derrocadas da idade adulta, o poeta evoca sonhadoramente o tempo perdido da infância, paraíso distante onde vivem a pureza, a inocência, a promessa e os mitos fascinantes. Do ponto de vista artístico, o tempo da infância do homem equivale pois à idade primitiva da humanidade, a que se dá o nome – como já vimos – de Idade de Ouro: época em que os homens viviam como divindades, livres de inquietações, protegidos da fadiga e da miséria, e na abundância de todos os bens. Mas, positivamente, para que os homens possam viver assim, há necessidade de um ambiente adequado, que não existe na realidade, mas na fantasia do poeta. Então, por força do seu gênio, ele inventa uma paisagem ideal, onde, através da prática da “honestidade” e da “boa-fé” – como dizia Ovídio –, os homens podem potencializar as suas atividades em busca da realização de seus sonhos e desejos. Ora essa paisagem será pano de fundo, cenário idílico onde o poeta finge refugiar-se para escapar das atribulações da cidade e poder expressar serenamente os seus sentimentos, em cuja contemplação se sentirá mais perto da felicidade almejada; ora ela será o lugar sagrado da paixão, cenário divino onde o

¹⁵. *Op. cit.*, págs. 412 e 414.

poeta pode contemplar os sonhos de liberdade e de glória dele e de seu povo. Essa alternância corresponde à alternância histórica de que já falamos, desde que se entenda a história como processo não linear, mas cíclico. Conforme Vico¹⁶, e de acordo com um fundamento antropológico, a história dos povos apresenta três idades. Cada uma delas assinalaria a prevalência de uma particular faculdade humana sobre as outras. Passando da idade “divina”, em que cada coisa era considerada um deus ou era feita por um deus, para a idade “heróica”, nobre e sábia, o mundo chega à idade “humana”, fase de reflexão, de racionalidade. Fecha-se, assim, o ciclo.

Contudo, considerando que as três idades são um ciclo, no sentido de que formam uma seqüência necessária, que pode ser encontrada em diferentes partes do globo, e também no sentido de que sua seqüência (*corso*) é seguida por uma espécie de recorrência (*ricorso*), a história pode retornar outra vez à fase primitiva, tempo anterior às três idades, em que os homens eram gigantes ou *bestioni*. Isso explicaria por exemplo, a decadência ressurgida na Europa depois do declínio do Império Romano.

Por outro lado, sob um prisma sócio-econômico, podemos considerar a história como alternância de uma fase de progresso com uma fase de decadência: como o vai-e-vem das ondas do mar com seus altos e baixos. A fase de progresso é caracterizada pela ordem, razão e síntese dos valores tradicionais da humanidade; a fase de decadência, que

¹⁶. V. N. Abbagnano. *Dizionario di Filosofia*, pág. 349. Segundo Vico “os homens primeiro sentem sem se dar conta disso; mais tarde começam a notar com espírito perturbado e comovido; finalmente refletem com mente pura” (T. do A.). À pág. 819, o autor inclui a doutrina das idades de Vico no conceito da História considerada como *progresso* e, ao comentar o conceito de uma *História ideal eterna* em Vico, ele conclui que essa História é a ordem universal e eterna a que a História temporal, ou melhor, as várias histórias temporais dos vários tempos e nações, tendem a se adequarem, sem, contudo, chegarem à perfeita adequação e, antes, às vezes precipitando na confusão e na ruína.

poderíamos chamar de “crise”, caracteriza-se pela desordem ou desvalorização das realizações humanas. Do modo mais simples possível, sem adentrarmos em complicados conceitos filosóficos, podemos definir a síntese como sendo a união de elementos concretos e abstratos em um todo; ao contrário, a desvalorização ou análise seria a separação, a desagregação desses elementos em partes. E como se sabe, a separação do todo, a desagregação do conhecimento humano, dos valores espirituais e materiais, provoca a crise, que nada mais é do que um desdobrar sem recompor. Assim, toda vez que a humanidade ou, em particular, uma determinada sociedade, encontra-se em crise, disso advém toda a angústia, toda a inquietação dos homens. Daí a importância da síntese como processo de recomposição ordenado e racional do todo, como forma de superação da angústia e retorno à quietude, à idade da infância do homem, à idade primitiva do mundo, aos mitos da Idade de Ouro, enfim.

Pelo que dissemos até agora, já podemos tirar uma conclusão quanto às produções literárias que, em síntese, são transfigurações da história: em toda a história da literatura ocidental, independente dos conceitos de gêneros, espécies e formas literárias, há apenas duas tendências literárias que se opõem constantemente: uma clássica, que se expressa com correção e clareza, segundo as regras da arte, e de forma natural, acomodada ao assunto; uma outra “maneirista”, que pode expressar-se nas mais variadas formas, sufocando a norma clássica. O “maneirismo” (muito do que hoje é qualificado de “barroco”) é o denominador comum a todas as tendências literárias opostas ao classicismo. Como instrumento conceptual, ele é de muito mais largo emprego do que o binômio Classicismo-Romantismo, de alcance muito



relativo. Não entraremos em mais pormenores quanto a esse assunto, porque o que queremos enfocar aqui é a existência dos períodos literários, que possuem zonas de interpenetração e cujas datas demarcadoras não têm um valor absoluto. Como diz Salvatore D'Onofrio:

Um período literário é constituído por um conjunto de obras, espacial e temporalmente delimitado, que se caracteriza, no plano da expressão, por um sistema de normas e cânones estéticos e, no plano do conteúdo, por um complexo de idéias que apresentam uma cosmovisão [...] O período literário surge em oposição ao imediatamente anterior, retomando aspectos estéticos e ideológicos do período anterior ao anterior¹⁷.

Não temos a intenção de sancionar a superioridade de um período literário sobre os outros, nem queremos entrar em detalhes sobre o problema filosófico da competência da síntese e da análise no que tange aos códigos “cultura” e “natureza”. Embora tenhamos dado importância à síntese como fator agregador dos valores humanos, isto não quer dizer que a análise não tenha valor na literatura. Perdida a felicidade primitiva, sem a análise dos elementos desagregadores da civilização, o gênio nunca poderia ter chegado a recompor o próprio mundo, mesmo que idealmente, isto é, não poderia atingir totalmente o prazer, fim da poesia. Logo, análise e síntese são dois momentos inseparáveis da arte. Mas, na verdade, de modo preponderante, em épocas orgânicas as atividades humanísticas, inclusive a Arte, expressam uma cosmovisão com medida, equilíbrio, harmonia e serenidade; ao passo que, em épocas críticas o que predomina nas atividades do espírito são procedimentos ideológicos que não conduzem à síntese das situações de fato ou ao esforço para

¹⁷. *Op. cit.* pág. 20.



transformá-las, porque não julgam que uma situação de fato seja ou possa ser superior ou preferível à outra; assim, exaurem-se em um protesto universal e genérico e não podem empenhar-se em nenhuma decisão concreta.

O terreno em que adentramos é bastante movediço, mas não queremos ser mal interpretados. Não pretendemos discutir aqui o tradicional contraste entre clássico e romântico no sentido de que as épocas orgânicas determinam um conjunto de obras bem estruturadas, consideradas válidas para todos no sentido de que, sem traumas e desafios, tendem a uniformizar os valores humanos; nem que as épocas de crise determinam um conjunto de obras avessas às regras e que expressam apenas um sentimento particular de liberdade e rebelião a tudo que organicamente existe, não conseguindo, por isso, uniformizar os valores da própria época. Sabemos que o ideal de uma época inteiramente orgânica, na qual não tenha existido nem incerteza nem luta, é um mito consolatório em que se evadem gerações que perderam o senso da segurança. Nenhuma época considerada orgânica esteve livre de insanáveis conflitos políticos e religiosos, que testemunham a fundamental incerteza ou ambigüidade dos valores da própria época. O que pretendemos afirmar, então, é que existe uma diferença no modo de enfocar esses valores. Ora se dá preponderância ao modo objetivo, designando tal adjetivo tudo o que é válido para todos exatamente porque a organicidade ou uniformidade da época assim o impõe; ora se dá maior importância ao modo subjetivo, ou seja, à tendência para reduzir toda a existência das coisas ao sentimento, às emoções, ao gosto individual.

De tudo o que foi dito, podemos tirar uma conclusão abrangente: de modo geral, em épocas de crise, em que o sentimento e as emoções

preponderam sobre a razão, é tarefa dos guardiões do saber humano, poetas e intelectuais em geral, analisarem, num primeiro momento, minuciosa e profundamente os fatores desagregadores da sociedade; depois, num esforço racional e objetivo de síntese, amparados e incentivados pelos guardiões do poder público e do bem-estar comum, magistrados e políticos em geral, apresentarem soluções que levem à recomposição do todo, propiciando à sociedade a volta ao estado de ordem e paz. Julgamos que isso pode se tornar possível, por um bom período de tempo, por meio de um laborioso, sistemático e contínuo processo educacional. Um povo bem educado, artística, científica e religiosamente falando, adquire condições necessárias, espirituais e materiais, para superar os seus momentos de crise e para arrefecer com serenidade as angústias e inquietações que o oprimem, sanando assim os conflitos com o “outro” e com o próprio “eu”. Por meio da educação, da obediência às leis e do exercício da virtude é que se pode atingir o mundo superior da idade de ouro. Infelizmente, isto não acontece neste nosso Brasil, onde o povo vive constantemente em estado de crise, pois nunca se deu, e atualmente de forma mais intensa não se dá, a devida atenção à educação. E a falta de mentes capazes e objetivas determina a importação de idéias que, o mais das vezes, não condizem com a nossa realidade.

6. O ESPÍRITO “APOLÍNEO” E O ESPÍRITO “DIONISIÁCO”

Voltando ao problema da literatura, à parte a polêmica sobre os gêneros, espécies, formas e períodos literários, algumas teorias contemporâneas procuram explicar a alternância de estilos e de

significados, que caracterizam as obras do espírito humano, através da oposição nietzschiana entre o espírito “apolíneo” e o espírito “dionisiaco”¹⁸, concepções filosóficas deduzidas a partir dos mitos gregos sobre Apolo, deus da luz, das artes e da adivinhação, que simboliza o equilíbrio, a sobriedade, a disciplina, o comedimento; e sobre Dioniso, deus dos ciclos vitais, da alegria e do vinho, chamado Baco entre os romanos: simboliza a agitação, o arrebatamento, a desinibição. Essas teorias afirmam que ao longo da história literária do Ocidente sempre existiu a alternância dessas duas constantes, ora predominando uma ora a outra. As obras literárias que expressam os anseios de um grupo social que acredita nos valores humanos e na possibilidade do conhecimento da verdade, bem como no triunfo do complexo de virtudes que compõe a ideologia social (ordem, beleza, justiça, amor, etc.), são caracterizadas pela preponderância do espírito apolíneo; aquelas que hoje se costuma classificar de literatura carnavalizada e que são a expressão da revolta do indivíduo contra a fixidez dos cânones retóricos e a opressão das injunções religiosas e morais, são preponderantemente caracterizadas pelo espírito dionisiaco.

¹⁸. A antítese entre apolíneo e dionisiaco foi expressa por Schelling como contraste entre forma e ordem de um lado e o obscuro impulso criativo do outro. Com o fim de explicar a arte e a vida da Grécia antiga, foi retomada e tornada popular por Nietzsche. “O espírito apolíneo” – dizia ele – “domina a arte plástica, que é harmonia de formas; o espírito dionisiaco domina a música que, ao contrário, é falta de forma porque é embriaguês e exaltação entusiástica. Somente em virtude do espírito dionisiaco os gregos conseguiram suportar a existência. Sob a influência da verdade contemplada o homem grego via por toda a parte o aspecto horrível e absurdo da existência: a arte veio em seu socorro, transfigurando o horrível e o absurdo em imagens ideais, em virtude das quais a vida tornou-se aceitável. A transfiguração foi feita pelo espírito dionisiaco, modulado e disciplinado pelo espírito apolíneo, e deu origem à tragédia e à comédia” (Abbagnano, *id. ib*, págs 56-7). (T. do A.)

CAPÍTULO II

HOMERO

1. A descrição poética da Natureza – 2. O culto dos mortos e a concepção da existência – 3. A descida de Ulisses ao Hades – 4. A figura do homem ideal – 5. A formação do caráter de Aquiles.

1. A DESCRIÇÃO POÉTICA DA NATUREZA

Os esquemas do discurso ludatório serviram de veículo para a difusão dos ideais de classe e de vida desde fins da Antigüidade até inícios do século XVIII. Por meio deles elaborou-se a imagem do homem ideal em comunhão com um tipo de paisagem também idealizada pela poesia. A descrição poética da Natureza, entendida como lugar ideal onde podem concretizar-se as aspirações humanas, começa com Homero (século VIII a.C.), que teve o mérito de sintetizar em belas formas poéticas os principais mitos e lendas que, transmitidos oralmente ou já representados em pequenos poemas anteriores à sua obra, informavam o caráter do povo grego e davam conta das suas atividades existenciais.

Para Homero tudo é governado por forças divinas. Os deuses são representações plásticas de virtudes e vícios humanos, em razão do aspecto antropomórfico que caracteriza a mitologia grega. São descritos com formas humanas e, às vezes, apresentam traços zoomórficos, que

servem para simbolizar o seu principal atributo espiritual, quer positiva quer negativamente. Acusam as mesmas deficiências e sofrem dos mesmos problemas dos mortais: destacam-se neles desmedidas paixões de amor, de ódio, de vingança, de temor, de insegurança. A única qualidade que distingue os deuses do Olimpo (lugar ideal, espaço utópico) dos mortais é a imortalidade.

Na paisagem homérica, deuses, semideuses e homens vivem juntos. Os deuses, exatamente por serem imortais, levam uma vida tranqüila. No entanto, podem alterar, enganar e ridicularizar-se mutuamente, em virtude da proteção que dedicam aos mortais. Isto é, ao mesmo tempo que protegem alguns heróis, têm rancor por outros. Quando um herói, direta ou indiretamente, solicita os favores e a proteção de um deus (ou deusa), isso provoca a ira de outro deus que o odeia. Daí as discórdias e lutas entre os deuses. Da proteção dos deuses os homens procuram tirar proveito para realizarem os seus desejos em busca de uma vida feliz. Mas, tudo em vão. A competência dos deuses é limitada: seu poder está condicionado aos desígnios do Destino (Fado para os romanos), força cósmica, misteriosa, que simboliza a necessidade da manutenção da ordem do universo¹⁹. A sua vontade acaba sempre se sobrepondo aos desejos dos homens e dos deuses. Com efeito, se as vontades individuais pudessem sobrepor-se aos desígnios do Fado, o mundo correria o risco de voltar à desordem inicial, ao Caos.

¹⁹ Os gregos antigos concebiam o mundo como um cosmo (ou universo) constituído pela totalidade das coisas existentes (céu, terra e seres que neles existem) que, mesmo dispondo-se de formas diversas, dão ao universo uma ordem imutável. Isso equivale a definir o mundo como a ordem imutável do universo. O Destino seria, então, a força cósmica necessária para a manutenção dessa ordem, ou seja, a força necessária para adaptar perfeitamente cada ser no seu lugar, na sua parte, cumprindo a sua função. já que, fazendo parte da engrenagem da ordem do universo, cada ser é feito para aquilo que faz. (V. Abbagnano, *id. ib.*, págs. 213 a 215 e 278 a 280).

De acordo, então, com o espírito apolíneo, que caracteriza a literatura grega, em Homero a Natureza participa do divino: nela há equilíbrio, harmonia, beleza, proporção, ordem. Ela tem tudo para propiciar aos homens uma existência tranqüila e alegre, todavia, sobre esse mundo alegre paira a carregada sombra da fatalidade da morte. O homem heróico tem consciência de que a vontade do Destino já prescreveu a sua morte, mas, apesar do reconhecimento das suas limitações, constantemente roga proteção e auxílio aos deuses para cumprir bem o seu dever, para executar com honra e valentia as funções para as quais foi predestinado e contribuir, assim, para o equilíbrio do mundo em que vive. Logo, Homero descreve sim uma paisagem amável, onde, ao lado dos homens, vivem as ninfas, divindades secundárias, mas mortais, com aparência de mulheres jovens e belas, que personificam as fontes, os rios, os lagos, as montanhas e as árvores:

... as ninfas graciosas, que moram nos bosques floridos,
pelas nascentes dos rios e prados virentes e ervosos.
(*Iliada*, XX, 8 e 9).

Senti fêmea voz, talvez de ninfas
Que habitem nestes coles, nestas fontes,
Nestes ervosos lagos.
(*Odisséia*, VI, 92-4)²⁰.

Mas também os deuses, quando não estavam em conferências na morada celeste, o Olimpo, exerciam suas atividades divinas naquela paisagem agradável, proporcionalmente formada por um grupo de árvores, um bosque florido e límpida água corrente, uma campina

²⁰ . Ver também, *ibid.*, XVIII, 144-49. As citações da *Iliada* são da tradução de Carlos Nunes e as da *Odisséia* são da tradução de M. Odorico Mendes. Cita-se pela ordem o nome da obra de Homero, o algarismo romano indica o livro e o arábico o(s) verso(s).

verdejante. Atena, deusa da guerra e da sabedoria (identificada com Minerva pelos romanos), protetora dos principais heróis gregos, como Aquiles, Diomedes, Menelau e Ulisses, na sua mais intensa interferência, quando da volta de Ulisses para Ítaca, finda a Guerra de Tróia, para proteger o herói tomou a aparência de vários mortais, deu a Ulisses uma beleza extraordinária para comover a princesa feácia Nausica e habitou entre eles nos mais belos sítios (*Odisséia*, VI).

Encantador e sintomático quadro natural Homero pinta da desabitada Ilha das Cabras, na plaga dos Ciclopes:

Tudo em sua estação produziria:
Junto à costa oferece regadios
E moles prados; ao vinhedo é própria;
É fofo o solo e para messes pingue.
(*Odisséia*, IX, 97 e segs.).

Encantador porque ideal: paisagem plena de águas límpidas e extensos campos floridos, de solo fecundo próprio para produzir fartas colheitas. Paisagem religiosamente concebida como potência cósmica capaz de intervir no progresso do mundo e na geração de todos os seres por meio dos seus encantos e da sua fertilidade. Lugar sagrado apropriado à veneração de deuses e deusas representativos do amor e da fecundidade, como Afrodite (Vênus para os romanos) e sua prole divina. Poderíamos dizer que nestes versos a fertilidade se transfunde na paisagem ideal.

Sintomático porque recorrente: toda vez que o homem antigo (e também o moderno) tomava conhecimento, seja por contato direto, seja por influência de belas narrativas de terceiros, de um lugar ignoto, não constante de cartas geográficas atualizadas, mas que o encantava pela

beleza dos seus campos e florestas, pela limpidez e abundância das suas águas, pela amenidade do seu clima, pela contextura do seu solo, pelo sabor dos seus frutos, pela fartura das suas caças e pela posição privilegiada dentro dos contornos geográficos então conhecidos, imediatamente despertava-lhe o espírito poético e aventureiro e ele tendia a imaginar tal lugar como sendo equivalente aos Campos Elísios ou Paraíso, lugar de delícias e bem-aventuranças. Isso nos lembra a frase de Pero Vaz de Caminha a respeito do Brasil, logo que aqui aportou: “pero a terra ... em tal maneira he graciosa que querendoa aproveitar darsea nela tudo per bem das agoas que tem”²¹, em que o escrivão português, ao focalizar o “mito do novo”, daquilo “de lá” em oposição àquilo “de cá”, ou melhor, do homem que sonha novos espaços para proveito do seu povo, perpetuou um outro mito que caracteriza popularmente o Brasil: terra em que se plantando, tudo dá.

Por outro lado, a atitude em relação aos nativos da nova terra era completamente contrária àquela primeira impressão sobre a maravilha da terra. Era comum ao homem antigo (e também ao moderno), ao se deparar com um mundo desconhecido, num primeiro momento, maravilhar-se com a paisagem até então nunca vista e, depois, espantar-se com os seus “estranhos” habitantes. Talvez seja esse “mito do novo”, esse sonho de conquista de novos espaços, a principal razão – afora certas questões filosófico-religiosas tão debatidas há longo tempo para explicar tal procedimento – por que os descobridores menosprezavam tanto as novas gentes, a ponto de freqüentemente não os considerar seres humanos e sim “monstros” ou “selvagens”. Ao tomarem contato com os nativos e, ao perceberem que possuíam feições, costumes e língua

²¹ . CASTRO, S. *A carta de Pero Vaz de Caminha*, pág. 58.



diferentes, passavam a descrevê-los como preguiçosos “que, à fiúza dos deuses, nem semeiam, / lavram nem plantam”; desorganizados socialmente, pois “de conselho e assembléia e lei privados”; primitivos e antropófagos: “... a dois agarra, / ... os membros rasga, e lhes devora tudo”; e, sobretudo, ignorantes e inocentes, presas fáceis a serem enganadas pela astúcia do civilizado: “Amigo, do antro Polifemo disse, / o ousado que por dolo, não por força, / matou-me, foi Ninguém”. (*Odisséia*, IX, 80-1; 84; 208 e segs.; 317-19).

A nosso ver, trata-se de uma atitude típica do espírito possessivo e expansionista do homem civilizado de todos os tempos. Para despertar nos conterrâneos o desejo de posse que pode levá-los à felicidade material, ele, de um lado, alardeia e engrandece as belezas e as riquezas das terras recentemente descobertas e, de outro lado, devido à sua perspectiva de conquistador e colonizador, ele vê o “outro” com a própria visão de mundo, isto é, minimiza as suas potencialidades em virtude da diferença de culturas. Desse modo, consciente ou inconscientemente, a utilidade da arte volta-se para o objetivo de incentivar a conquista territorial. Hoje em dia, como não há mais terras a serem descobertas, os contemporâneos não se utilizam tanto da arte para tal objetivo. Hoje as nações industrializadas, visando a mão-de-obra barata e a mínima concorrência industrial, impõem aos povos periféricos uma violenta política econômica (quase sempre em conluio com corruptos políticos nacionais), que atravanca o progresso econômico, político, social e cultural desses povos, levando-os à perda da própria identidade. A esse novo tipo de conquista territorial, sem a maciça presença física do colonizador, costuma-se dar o pomposo nome de globalização, mas que

nós chamaríamos de “capitalismo selvagem”. Mas aqui não é o local adequado para tratar de tal assunto.

Mas, voltemos a Homero. Fértil também é o jardim de Alcino, rei dos feácios: em apenas quatro jeiras de terra, encontra-se uma variedade de “florentes árvores viçosas” que, bem dispostas, formam um “arruado pomar”, onde há frutas de diferentes espécies: peras, romãs, azeitonas, maçãs, figos e uvas. Como se fosse eterna primavera, as árvores produzem durante o ano todo. O pomar termina em mimosa horta de verduras e por todo o jardim corre uma fonte. Outra maior jorra ante o palácio, “donde bebe a cidade” (*Odisséia*, VII, 89 e segs.). Maravilhosa abundância! Prodígio de fertilidade!

Quando a criatividade de Homero não está voltada para a fecundidade da terra, mas para a do amor, a paisagem ideal torna-se mais colorida e aconchegante. Geralmente apresenta um lugar fechado, o mais das vezes uma gruta, encravada em duro rochedo e rodeada por belíssimo bosque de ornamentais álamos, odorantes ciprestes, viçosas parreiras de umbrosos ramos e puríssimas fontes que formam límpidos regatos, os quais atravessam moles campos atapetados de flores e relvas. Por toda parte, ouve-se o chilreio de variadas aves e o brando zumbido de melífluas abelhas. Lá, até os deuses, pasmados, deleitam-se. Exemplo de tal sítio encantado é a gruta de Calipso, descrita no livro V da *Odisséia*. Ou, então, a Natureza até colabora nos conúbios amorosos dos deuses, que têm o poder de transformá-la para favorecer os seus intentos amorosos. Foi o que fez Zeus (Júpiter), o pai dos deuses e dos homens, quando, no cimo do Ida, convenceu Hera (Juno), deusa da fecundidade e do amor conjugal, a gozarem novamente, envoltos numa densa nuvem dourada, os prazeres do amor que há tempo haviam desfrutado juntos:



... nos braços Zeus grande apertou a consorte.
 Fez, logo, que erva florida da terra divina crescesse,
 loto rociado e virente, açafão prazenteiro e jacinto
 que, numa alfombra adensados, o par solevou do chão duro.
 Ambos aí se deitaram, cobertos por nuvem dourada,
 bela de ver, donde gotas de orvalho luzente caíam.
 (*Iliada*, XIV, 346-51).

Como motivo recorrente da paisagem homérica, não poderia faltar nestes versos o tapete de flores e relvas, simbolizando a alegria e o prazer sensual. Do mesmo modo, quando quer simbolizar o bem-estar e a alegria de viver, não pode faltar o sítio ideal da primavera eterna, sempre coberto por uma variedade de árvores frutíferas. Por outro lado, como a Natureza é habitada por divindades e simples mortais, é também marcante em Homero o motivo da sombra. Daí as fontes borbulhantes, os frescos regatos, a suave aragem do vento oeste, o umbroso bosque ou a verdejante videira, cujos ramos, em geral, se firmam numa latada. Complemento quase que indispensável é o refúgio de uma gruta, onde o homem meridional protege-se dos raios do sol e das vistas dos indesejáveis. Mas, pode aparecer também, geralmente na descrição de cenas épicas, apenas uma frondosa árvore. Eis dois exemplos:

Junto das aras sagradas, ao pé de uma fonte, nós todos
 às divindades do Olimpo hecatombes perfeitas fazíamos,
 sob a frescura de um plátano, donde fluía água límpida.
 (*Iliada*, II, 305-07).

Os companheiros galhardos do divino Sarpédone, entanto,
 para debaixo da faia de Zeus poderoso o levaram.
 (*Iliada*, V, 692-93).

A sombra é de suma importância para os gregos não só como lugar de descanso do homem do campo e sua grei, mas, na falta de um templo,

torna-se lugar eleito para orações e oferendas aos deuses. Ou então, como é o caso de Sarpédone, comandante dos Lícios, ferido na coxa esquerda por uma lança inimiga, a sombra serve de asilo para o guerreiro ferido em batalha.

De um modo geral, em toda a poesia grega antiga a sombra, sobre um leito de relvas, é lugar ideal para reuniões de pastores, voltados ao culto de Pã (Fauno para os romanos), deus dos rebanhos e dos pastores, inventor da flauta de sete canas. À sombra, sobre um leito de relvas, os homens despreocupados, mas sensíveis às belezas naturais, podiam sentar-se ou deitar-se para cantar as delícias da vida ou gozar os simples prazeres do amor²².

Em resumo, a Natureza para Homero é, de um modo geral, sorridente e amável. Tudo indica, então, que o homem poderia levar ali uma existência alegre e feliz. Mas, como já dissemos, de acordo com a concepção filosófica grega, a vida do homem era pautada pelo Destino. Sobre ele pairava a sombra da fatalidade da morte. Nem a proteção dos

²². A poesia pastoril grega retrata bem esse ideal de vida: cantar as delícias da Natureza e do amor. Nos *Idílios y Epigramas*, etc. (versão espanhola da tradução francesa), TEÓCRITO (primeira metade do terceiro milênio), o verdadeiro fundador da poesia pastoril, nos dá alguns exemplos: diálogo entre dois pastores: "LACÓN – No te aceleres. No hay fuego detrás de ti. Cantarás con más comodidad á la sombra de esto olivo silvestre y en estos bosques. Por ellos corre un agua fresca, y es acá espesa la hierba, en donde charlotean las langostas" (idílio V, pág. 34); canto de Polifemo a Galatéia: " Pero tal como soy, apaciento mil ovejas y bebo su leche excelente que ordeño por mi mismo; y nunca me falta queso en estío, ni en otoño, ni en el más rudo invierno, y los zarzos están llenos siempre. / Y además, sé tañer la siringa mejor que ningún otro cíclope, y canto á mi amor hasta las últimas horas de la noche. Crío para ti once corzas pequeñas, adornadas de collares, y cuatro oseznos" (idílio XI, pág. 67); colóquio de amor entre o pastor Dáfnis e uma jovem pastora: "DAFNIS: – Ven bajo estos olivos silvestres, para que te diga una cosa. / LA JOVEN: – No quiero. Ya me has engañado con palabras dulces. / DAFNIS: – Ven bajo estos olmos, y oirás mi siringa. / LA JOVEN: – Deléitate tú solo. No me gustan los aires lamentables. ... DAFNIS: – No escaparás á Eros, á quien no ha escapado ninguna virgen. / LA JOVEN: – Escaparé á él, sí, por Pan! A ti te corresponde llevar siempre su yugo. ... LA JOVEN: ¿ Qué haces, satirillo? ¿ Por qué me tocas el seno? / DAFNIS: – Quiero ver si tus tiernas manzanas están maduras. ... LA JOVEN: – He venido virgen, y regresaré á casa mujer. / DAFNIS: – Ya no eres virgen, sino que eres mujer y serás madre. / Así se amaban y murmuraban entre ellos. Dejaron su cama furtiva. Ella se levantó y fué á cuidar de su rebaño, con la vergüenza en el rostro, pero con el corazón lleno de alegría; y él contento de su victoria, regresó con sus bueyes" (idílio X XVII, págs. 145 a 152).

deuses era suficiente para aplacar a sua angústia existencial: os deuses também estavam sujeitos à ordem imutável do Universo. Logo, na época de Homero, a esperança em uma vida futura, *post-mortem*, estava desvanecendo-se. E, embora a *Odisséia* vaticine para alguns heróis a vida eterna no Elísio, nos "... confins da terra; / onde os humanos docemente vivem"(livro IV, 433-34), conforme o que foi augurado a Menelau, rei de Esparta e marido da bela Helena, pelo deus marinho Proteu; e fale também de sítios bem-aventurados, livres de males, de fome, de doenças, propiciando longa vida aos homens, como é o caso da ilha Siros:

Ilha onde estão marcados os solstícios,
Além da Ortigia; embora pouco vasta,
Em greis abunda e armento em grãos e vinho.
Lá fome nem doença invade os homens:
No grêmio da família acabam velhos ...
(Livro XV, 301-05).

– podemos muito bem intuir uma debilitação da fé na alma e, em contrapartida, um fortalecimento da consciência de que cada qual é o artífice da própria felicidade. De uma felicidade que, apesar dos deuses, deve ser conquistada a duras penas, durante o transcorrer da vida terrena.

2. O CULTO DOS MORTOS E A CONCEPÇÃO DA EXISTÊNCIA

Antes de tentarmos erigir a imagem do homem ideal em Homero, fazem-se necessárias algumas considerações a respeito da religião representada nos poemas homéricos. No prefácio da *Odisséia*, traduzida por Odorico Mendes, o helenista alemão Karl Otfried Müller faz as seguintes observações, pertinentes à idéia que pretendemos desenvolver:

Que a *Odisséia* foi escrita depois da *Iliada*, e que aparecem manifestas diferenças no caráter e na conduta dos homens e dos heróis, assim como também no estilo de cada um destes poemas, é de todo o ponto indiscutível; [...] o caráter dos deuses na *Odisséia* é muito menos duro que o dos próprios deuses da *Iliada*; [...] As tentativas de alguns eruditos que pretendem descobrir na *Iliada* uma religião e uma mitologia diversas das da *Odisséia*, conduzem a uma separação arbitrária de ambos os poemas²³.

Conforme nos afiança E. Curtius, o culto dos heróis gregos teve sua origem no culto dos mortos. “Segundo a tradição religiosa antiga, o herói age de dentro do seu túmulo. Seu poder está unido aos seus ossos...”²⁴. Mas, com o passar dos tempos, devido às lutas de conquistas e, conseqüentemente, com a emigração do povo jônio, a que pertenceu Homero, o culto dos mortos foi sendo aos poucos abandonado, desde que não era possível levar consigo os túmulos dos antepassados. Assim, o culto dos heróis transforma-se numa mitologia, sobrando, como resquício tradicional, a idéia de uma bem-aventurada imortalidade àqueles que, em vida, foram excelentes. Em conseqüência do arrefecimento do culto dos mortos é que se dá nos poemas homéricos uma maior intervenção dos deuses, que dos mortos.

Na *Iliada*, composta no vigor da juventude (talvez seja essa uma das causas da escolha do gênero épico), os deuses são irascíveis, voluntariosos e briguentos. Chegam até a conspirar pela ruína da humanidade. No entanto, embora o esquema da *Iliada* tenha por objetivo descrever os combates que glorificaram os heróis gregos, as querelas e o violento ímpeto dos deuses, o que indicava que o indivíduo estava sujeito à própria sorte e que só seria um vitorioso por força física e astúcia de

²³ . Homero. *Odisséia*, págs 26 e 27.

²⁴ . *Op. cit.*, pág. 176 e segs.

espírito, Homero, rememorando as tradições religiosas de sua gente, demonstra ao longo do poema profundo respeito pelos mortos. Além das compungentes cenas pela morte de Pátroclo, em que num verdadeiro processo de humanização até os imortais cavalos de Aquiles, como se estivessem também predestinados a “sofrer da miséria dos homens”, “choram” a morte do amigo e conselheiro:

Os dois cavalos do Eácida, à parte da luta, choravam,
desde que tinham sabido que o seu condutor se encontrava
no duro chão, pelos golpes de Heitor homicida prostrado.
(*Iliada*, XVII, 426-28 e segs.).

– há também as inigualáveis cenas da reconciliação de Príamo com Aquiles, em que o genial poeta demonstra o cuidado ímpar que tinha para com o culto dos mortos. Inicia o último canto do poema admoestando Aquiles pela profanação do cadáver de Heitor: “Ao divo Heitor o Pelida, em sua fúria, desta arte, ultrajava” (canto XXIV, 22); depois que Príamo, amparado pelos deuses mas num sacrifício sobre-humano, beijando a mão daquele que matara seus filhos, convence Aquiles a devolver-lhe o cadáver do filho querido para dar-lhe honrosa sepultura, o poeta, demonstrando um espírito reto, humanitário e justo, resgata também o caráter do seu protagonista, limpando de toda mancha a parte divina de sua natureza. E a *Iliada* termina como deve terminar todo poema épico: proporcionando tranqüilidade e repouso ao espírito daquele que tem consciência das suas obrigações e das suas limitações.

Mas, não poderíamos encerrar este breve comentário da *Iliada* sem fazermos uma alusão à resposta que Aquiles dá às súplicas de Príamo. Nela vem expressa a concepção da existência para os gregos:

Sempre viver em tristeza, eis a sorte que os deuses eternos
de descuidada existência aos mortais infelizes dotaram.
(*Iliada*, XXIV, 525-26).

Estes dois versos bastam para rebater a idéia romântica de que os gregos tinham uma concepção risonha da existência. Mas, é nos versos seguintes, ainda pela fala de Aquiles, que Homero retrata a verdadeira alma grega, erigindo a célebre imagem dos dois tonéis do limiar do Olimpo:

Sobre os umbrais do palácio de Zeus dois tonéis se acham postos,
de suas dádivas; um, só de males; de bens o outro cheio.
Se misturando-as, Zeus grande, senhor dos trovões, as derrama,
quem as recebe ora goza, ora males por sorte lhe tocam;
mas o que dele recolhe somente infortúnios, escárnio
vivo se torna; em extrema miséria, na terra divina
é condenado a vagar, desprezado por homens e deuses.
(*Iliada*, XXIV, 527 a 533).

Estes versos provam a concepção trágica que Homero tinha da vida: quem, ao nascer, recebe a mistura dos dois tonéis passa a vida ora a sofrer, ora com fases de relativa felicidade. Mas se recebe apenas males, passa a vida a vagar em extrema miséria, desprezado por todos. Não existe a terceira possibilidade, isto é, a de alguém receber apenas dádivas do tonel de bens, pois isso seria incompatível com a condição humana: a de “sempre viver em tristeza”. A possibilidade de alguém alcançar a verdadeira felicidade, mesmo após a morte, ficou – como já vimos e como voltaremos a fazer referência – para a *Odisséia*.

Na *Odisséia*, composta na sensatez da velhice (daí não ser mais uma epopéia, mas um romance dramático que caminha para um final feliz), o caráter dos deuses é muito menos duro que o dos deuses

retratados na *Ilíada*. Não há dissensões nem discórdias entre eles. Agem sempre com sabedoria e prudência em benefício da humanidade e nunca em desfavor dela. O próprio esquema da *Odisséia*, sem a pintura das violentas paixões e das encarniçadas lutas dos deuses, que caracteriza a *Ilíada*, permite a representação da humanidade num melhor estado de prosperidade e de riquezas. O objetivo, como já comentamos páginas atrás, era outro: o de incentivar a conquista territorial, ou, em outras palavras, incentivar o desejo de posse de bens materiais, o que, aliás, não estava em desacordo com a índole do antigo povo grego. A prova disso podemos encontrá-la nas inúmeras obras deste povo; no motor impulsor do assunto da *Ilíada*, ou seja, a ira de Aquiles; e no que dizem vários críticos literários, entre eles o tradutor da *Ilíada*, Carlos Alberto Nunes, de quem fazemos nossas as seguintes palavras:

Como de praxe, Menelau oferece um bom presente ao hóspede [Telêmaco]: um cavalo de corrida [...] Nesta altura, chamo a atenção dos leitores para esse traço característico do homem grego: o apego a objetos de valor.²⁵

3. A DESCIDA DE ULISSES AO HADES

Ademais, a atenção para com todas as tradições gregas é evidente, inclusive a que diz respeito à evocação dos mortos, ou *Nekyia*, como a intitulam os helenistas. A *Odisséia* apresenta duas, sendo que na primeira, cujas belíssimas cenas formam todo o livro XI, o poeta descreve a descida do herói Ulisses ao Hades (ora chamado de Orco, ora de Érebo), a fim de consultar o vate Tirésias, “único morto a quem a

²⁵. Homero. *Ilíada*, pág. 10.

infernai Juno / o saber e o pensar tem conservado”(livro X, 368-69), o meio de retornar à pátria. Lá, no inferno, além de Tirésias, o poeta reencontra a própria mãe, o companheiro Elpenor, sucumbido na aventurosa viagem de regresso à Ítaca, alguns heróis míticos ou suas filhas, ou esposas, e os heróis mortos na guerra troiana. Entra em diálogo com as “aéreas sombras” que lhe informam de seus casos. As almas narram como viveram, como morreram e como penam suas culpas: ou de forma análoga como viveram ou de forma antitética. É a famosa “lei do contrapasso”, que, vários séculos depois, Dante Alighieri elevou à máxima representação na *Divina Comédia*.

A descida ao Hades, ao mundo inferior de mistérios e trevas é, então, motivo para Ulisses cultuar seus veneráveis mortos. E, como recompensa, lhe é dado um tipo de conhecimento esotérico, ou seja, a previsão ou conhecimento do futuro. O febano Tirésias vaticina-lhe que a custo voltará à pátria, punirá os pretendentes da esposa e terá morte tardia “entre gentes venturosas” (*Odisséia*, XI, 104). Ensina-lhe ainda o ritual religioso que lhe permitirá falar com as almas. Estas, uma de cada vez, a começar pela figura materna, transmitem-lhe os conhecimentos essenciais da civilização grega, desde os priscos tempos até o presente.

De volta ao mundo físico ou natural, a feiticeira Circe traça-lhe a rota de regresso à pátria, alertando-o sobre os perigos que encontrará pela frente.

Tudo isso simboliza no romance, em primeiro lugar, a descida ou regresso ao seio da Mãe Natureza, mãe divina que assiste os heróis em vida e os abriga após a morte. Em segundo lugar, simboliza a ascensão do herói para um plano ou mundo superior, ao qual somente se pode chegar por meio do conhecimento e da experiência adquiridos ao superar

as tribulações da vida, respeitando os valores morais do homem. Assim, o herói pode atingir o seu fim, isto é, alcançar a paz de espírito e a felicidade perdida. Neste caso, retornar ao lar, rever os entes queridos e readquirir os bens que os pretendentes de Penélope estavam dizimando.

Por outro lado, quanto ao vaticínio de que alguns heróis, agraciados pelos deuses, poderiam levar vida eterna no Elísio e que deveriam existir lugares livres de males, de fome e de doenças, são pensamentos naturais e normais de quem, sentindo o peso dos anos, passa a preocupar-se com a proximidade da morte e, conseqüentemente, com a imortalidade da alma. A idéia de que os homens excelentes participam, depois da morte, de uma bem-aventurada imortalidade é bastante primitiva:

A antiga fé na imortalidade – diz Curtius – é “heroização”. Seu retrocesso em Homero faz com que os deuses intervenham tanto mais eficazmente na vida humana quanto não o fazem mais os mortos. Essa é a origem do “aparato divino” épico. Ao mesmo tempo, a preferência pela vida terrena, no mundo de Homero, é uma raiz do trágico heróico. Não cabe na concepção cristã do mundo, que a desconhece.²⁶

4. A FIGURA DO HOMEM IDEAL

Da preferência pela vida terrena que, no entanto, é bastante trágica para o homem, o qual cotidianamente tem de lutar contra as forças da natureza, contra a cobiça dos homens e contra a ira dos deuses, forma-se em Homero a figura do homem ideal. Devido a essa luta inglória, a esse conflito quase irresolúvel, o homem tinha de ser, portanto, um guerreiro. Mas, qual deles seria o mais representativo? Aquele que se distingue pela força corporal ou o que se distingue pela sabedoria? Ou aquele que

²⁶ . Curtius, *op. cit.*, pág. 177



incorpora ambas as qualidades? Como é crível, para se vencer as forças do mal não basta apenas o vigor físico, mas se tornam também imprescindíveis a astúcia e a sabedoria. O guerreiro, para ser um verdadeiro herói, tem que reunir em si estas qualidades: umas inatas, outras adquiridas por meio da razão e da experiência.

Ulisses, o astucioso, é um valoroso guerreiro. Participou da Guerra de Tróia como comandante de um contingente e como membro do conselho de chefes. É, portanto, um dos principais personagens da *Iliada*, onde representa o ideal da virtude do guerreiro: o equilíbrio entre a força e a razão. Como bom soldado tem capacidade na luta e no conselho de guerra e, por outro lado, parecem estar reunidos em si os componentes espirituais que fazem parte da caracterização do herói: é sábio, astucioso e eloquente. Como possuidor da sabedoria do homem maduro e da habilidade do bom falar, consegue impedir o amigo Aquiles, bem mais novo do que ele, a tomar deliberações precipitadas:

Por mais valente que sejas, Aquiles divino, é prudência
não exortar os Aqueus para a luta ante os muros de Tróia,
pois certamente não há de durar pouco tempo o combate,

Antes, ordena que junto das naus os Acaios se fartem
de doce vinho e alimento, que a força e a coragem restauram.
Não há ninguém que consiga, em jejum, prosseguir na batalha

Mas, o que teve a sua parte de vinho e alimento consegue
o dia todo lutar contra o inimigo, sem fraco sentir-se;
(*Iliada*, XIX, 155 e segs.).

Então, em Ulisses confluem a força e a astuciosa sabedoria da experiência, reguladas por uma prudência comparável a Zeus: "... fez vir Odisseu, que de Zeus tinha o senso elevado" (II, 407). Destarte, foi

preservado da guerra e, mais tarde, Homero o fez protagonista da *Odisséia*, onde caracteriza as tradições sociais, religiosas e psicológicas do povo grego. Na sua aventureira viagem de retorno à Ítaca, experimentou penosos sofrimentos no mar e, durante os vinte anos que esteve ausente da pátria, lutou com a sua má sorte, conseguindo sair-se vitorioso devido às mesmas qualidades já decantadas na *Iliada*. Mas, do ponto de vista filosófico, ele não pode ser considerado um herói verdadeiro e completo. Conforme a antiga filosofia grega, os heróis eram semideuses, nascidos ou de um deus apaixonado por uma mulher mortal ou de um homem mortal apaixonado por uma deusa. Na esfera do mito, baseado em Hesíodo, os heróis são definidos como sábios e fortes, mas também semideuses²⁷. E Ulisses, considerando a sua descendência mais imediata, era apenas um mortal. Já, Aquiles, não!

Contrariando, pois, a opinião de alguns críticos, inclusive a do mestre a quem seguimos, Ernst Curtius, achamos que Aquiles é para Homero uma figura ideal, o verdadeiro representante do herói grego. Era filho da deusa Tétis, filha de Oceano, e do mortal Peleu, rei da Ftia. Portanto, um semideus. Na *Iliada*, que na realidade é uma “Aquileida”, Homero vai com arte refinada construindo a figura de Aquiles, descrevendo as suas façanhas e formando o seu caráter, isto é, o poeta vai descrevendo o modo com que o personagem toma posição diante do mundo material e social, até torná-lo modelo do caráter nacional.

A trama da *Iliada* tem começo no momento da explosão da ira de Aquiles, em razão de o rei Agamémnone exigir dele a devolução da escrava Briseide, filha do rei tebano Crises, obtida como prêmio de guerra. Zangado, Aquiles recolhe-se às naus e se recusa a participar da

²⁷ . V. N. Abbagnano, *op. cit.* (ed. italiana), pág. 303



luta. Daí em diante, o poeta relata as inúmeras calamidades ocorridas aos gregos pela injúria imposta a Aquiles, preparando a sua glorificação final. Assim, ele vai paulatinamente construindo a imagem ideal do herói que segue a sua própria paixão, ou a sua própria ambição, como meio para alcançar os próprios fins e, inexoravelmente, cumprir sua obra. Essa imagem dar-se-á por acabada no ponto culminante do poema quando, esquecendo o seu rancor contra os gregos, Aquiles retorna à luta e determina a derrota de Tróia.

Reportando-nos à teoria “vichiana” sobre a doutrina das idades do mundo²⁸, podemos traçar um paralelo entre o momento da explosão da ira de Aquiles com a chegada do mundo à idade “humana”, em que os homens começam a se relacionar com o mundo exterior com espírito perturbado e comovido para, depois, refletirem com mente pura, o que significa, em outras palavras, tomada de consciência, entendida no sentido hegeliano, como autoconsciência ou razão infinita. No momento em que toma consciência de si mesmo, o homem passa a aceitar como verdade que o mundo que o cerca, as suas manifestações psíquicas, bem como os acontecimentos dos quais participa, são algo tão objetivo como seu próprio pensamento, de modo que, ao conhecer um objeto como seu (como sua própria representação) ele passa a conhecer nesse objeto como a si mesmo. Há, portanto, no ato de razão, a identidade de pensamento e realidade.

Destarte, poderíamos dizer que a cólera de Aquiles e a sua relutância em voltar à luta representam o desenvolvimento do homem ao passar da fase primitiva, intuitiva, para a fase adulta, reflexiva, em que, observando o mundo material e social do qual ele também faz parte, ele se dá conta do problema do outro, isto é, se dá conta da existência de

²⁸. V. nota 16.

outros *eus* (espíritos ou pessoas) independentes daquele *eu* que formula o próprio problema.

A reflexão é, então, o meio pelo qual o *eu* faz a descoberta do *outro*, com o qual está sempre, de uma forma ou de outra, relacionado. Em linhas gerais, pode-se descobrir os outros em si mesmo e perceber que não se é uma substância homogênea, mas radicalmente diferente de tudo o que não é si mesmo; *eu* é um *outro*. Mas cada um dos outros é um *eu* também, sujeito como eu. Somente o ponto de vista, segundo o qual o *outro* está *lá* e *eu* estou só *aqui*, pode realmente proceder a separação dos dois sujeitos. Embora o *eu* e o *outro* mantenham entre si estreitíssima conexão, jamais as respectivas esferas se deixam fixar rigidamente. E, segundo a sua constituição e as suas manifestações, o *eu* reconhece que se move em uma série de relações intersubjetivas, na qual são recortadas as esferas do “meu” e do “teu”²⁹.

O argumento do “*tien et mien*” foi muito usado pelos poetas da “Pleiade” francesa do século XVI, cujos sonhos incendiários, calcados no índio brasileiro, muito contribuíram para as idéias básicas e reformadoras dos “filósofos” da Revolução Francesa³⁰. Para aqueles poetas os índios viviam num estágio de completa inocência e pureza, como se ainda estivessem na Idade de Ouro, porque desconheciam a diferença entre o “teu” e o “meu”. Levados pelo apetite do primeiro desejo, agiam conforme a própria natureza, fazendo com que a terra, o ar e a água fossem bens comuns. Livres e nus, habitavam num verdadeiro paraíso, onde tudo era comum a todos.

²⁹ . V. em N. Abbagnano, *id. ib.*, os verbetes “Consciência”, “Autoconsciência”, “Razão” e “Problema do Outro”, de cujos conceitos elaboramos esse apanhado de idéias.

³⁰ . V. em Affonso Arinos de Mello Franco, *O índio brasileiro e a Revolução Francesa*, págs. 160-62, a “Ode contre Fortune”, de Pierre de Ronsard, onde o conceito do “teu e meu” é poeticamente usado para ressaltar a organização econômica igualitária do socialismo utópico que, de acordo com o poeta, estruturava a comunidade indígena brasileira da época da descoberta do Novo Mundo.

Também o nosso herói só vai tomar consciência da realidade quando se julga lesado num direito natural. Para o grego, devido ao seu apego às coisas materiais, a guerra era movida não apenas por questões de diferenças étnicas ou religiosas, ou ainda por questão de vingança, mas também por ambição, pelo desejo de posse. A guerra propiciava aos vencedores ricos espólios em bens materiais e escravos. Aliás, quantos mais prêmios pudessem conseguir era uma questão de honra. Quando Aquiles se nega a lutar porque sempre recebia “paga mesquinha”, mesmo sendo o melhor guerreiro entre os demais, Agamémnone lhe diz, referindo-se ao quinhão que lhe tocava nas partilhas: “... Muita honra me vem, em verdade, / de outros guerreiros...” (*Iliada*, I, 174-76). O prêmio era, então, uma condição natural outorgada ao guerreiro. Quando essa condição não foi respeitada pelo rei, Aquiles sentiu-se ultrajado: “... Não julgo decente / permanecer ultrajado e de bens e riquezas prover-te” (*Iliada*, I, 170-71). Mais tarde, já tendo tomado plena consciência do seu valor como guerreiro divino, recusando os conselhos de Ulisses e os dons preciosíssimos que Agamémnone mandara ofertar-lhe para que ele voltasse à peleja, diz: “... repulsa me causa a pessoa / que na alma esconde o que pensa e outra coisa na voz manifesta” (*Iliada*, IX, 312-13). E expõe ao amigo seu pensamento e a intenção de não participar da guerra, demonstrando com clareza a sua concepção a respeito da honra do guerreiro:

Nem Agamémnone, certo, nem outro qualquer dos Aquivos, conseguirá convencer-me, pois graça nenhuma me veio de meu esforço incessante ao lutar contra os nossos inimigos. Tanto ao ocioso, que ao mais esforçado, iguais prêmios são dados; as mesmas honras se outorgam ao fraco e ao herói mais galhardo. Morre da mesma maneira o inativo e o esforçado guerreiro. Vede! Nenhuma vantagem me veio de tantos trabalhos, a pôr em risco a existência nos mais temerosos combates”. (*Iliada*, IX, 315-22).

E, com relação à escrava Briseide, que lhe fora dada como prêmio e depois tomada, diz:

Qualquer indivíduo de senso
e bem nascido, à consorte demonstra afeição, como o faço,
que a minha muito adorava, apesar de ser presa de guerra.
Ora que veio enganar-me, tirando-me o prêmio devido,
não julgue nunca poder convencer-me ...
(*Iliada*, IX, 314-45).

Mais tarde ainda, agora já mais razoável, acatando os insistentes rogos do amigo Pátroclo para que lhe emprestasse a bela armadura, forjada pelo deus Hefesto, a fim de enganar e atemorizar os troianos, Aquiles diz:

O que me indigna, em verdade, e a tal ponto me punge o imo peito,
é ver alguém abusar do poder e privar a um dos pares
da recompensa que obteve, tomando-lhe o prêmio devido.
Isso, de fato, me ofende, excruciando-me o peito deveras.
A bela escrava ...

Mas o passado esqueçamos; possível não é perpétuo ódio
no imo abrigar.
(*Iliada*, XVI, 52 a 61).

5. A FORMAÇÃO DO CARÁTER DE AQUILES

Destarte, Homero vai majestosamente construindo o caráter do herói; vai descrevendo a sua história; a história do seu pensamento que, como a própria história do mundo, é um processo cíclico, uma seqüência necessária de mudanças que vai de uma fase para outra até fechar-se o ciclo. Assim como cada nação apresenta um estado de paz, que traz

consigo prosperidade, seguida de civilização, luxo e efeminação e, depois, cai em declínio, sendo conquistada por uma outra sociedade mais “viril”, que em seguida é obrigada pelo seu próprio sucesso a passar pela mesma seqüência de mudanças que a sua vítima; do mesmo modo, cada indivíduo tem a sua infância, a sua juventude, a sua maturidade e a sua senilidade. Dessa forma, o homem vai dia a dia adquirindo novos conhecimentos, caminhando necessariamente rumo a uma consciência cada vez maior de si mesmo. Vai aprendendo que é um ser que tem a sua própria visão de mundo, mas que faz parte de uma comunidade orgânica, constituída por pessoas com as quais tem de conviver e interagir.

Outra vez podemos traçar um paralelo entre a descrição da formação do caráter de Aquiles, desde o momento da explosão da ira, com outro conceito filosófico. Agora nos valeremos das idéias do filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) sobre a noção de “espírito”, entendido como substância pensante, ou consciência, ou intelecto, ou razão³¹.

Interpretando o pensamento “hegeliano”, podemos dizer que o que ele chama de “espírito do mundo”, ou “razão do mundo”, vem a ser a soma de todas as manifestações humanas, uma vez que só o homem possui um espírito. Nesse sentido, podemos falar da marcha do espírito do mundo através da história, mas não devemos nos esquecer, porém, que se trata da vida do homem, dos pensamentos do homem e da cultura do homem. Desse modo, a visão de mundo ou o modo de pensar de um certo indivíduo é determinado pela condição de vida do seu tempo e por pensamentos formulados por gerações de pessoas que viveram antes dele. Assim, não podemos afirmar que determinado pensamento está certo para sempre. Uma coisa pode ser certa ou errada apenas em relação a um

³¹ . V. N. Abbagnano, *id. ib.*, págs. 810-11.



contexto histórico. Hoje, podemos dizer que isso é certo, mas amanhã, nós mesmos, podemos dizer que é errado. O mesmo acontece com a evolução do homem: conforme ele vai adquirindo mais conhecimentos de si e da realidade que o circunda, tanto por meio de estudos como da própria experiência de vida, ele vai se autodesenvolvendo cada vez mais rumo a uma racionalidade e liberdade maiores. Daí a mudança de suas atitudes com relação a si e aos outros. Ele se conscientiza de que não pode “desligar-se” da sociedade a que pertence. Ele nasce e vive no interior de um meio histórico, em relação ao qual ele não é completamente “livre”. Nesse meio, não é, pois, o indivíduo que se encontra a si mesmo, mas o espírito do mundo, o qual retorna a si mesmo em três estágios. Ou melhor, o espírito do mundo passa por três estágios rumo à conscientização de si mesmo.

Tendo em vista a “história” de Aquiles, vamos analisar esses estágios. No primeiro, ao qual Hegel chama de “espírito subjetivo”, ou “razão subjetiva”, o espírito se conscientiza de si mesmo no indivíduo. Isto é, o indivíduo toma consciência da sua existência e da dos outros por meio da sua alma racional ou razão. Ele se dá conta que tem de se interagir com os outros dentro de um mundo material e social, onde cada qual busca a sua própria “verdade”. É o caso – já analisado – da cólera de Aquiles que, aos poucos, foi esmorecendo. Contribuíram para isso não apenas o evoluir do tempo e dos acontecimentos, que lhe foram dando, através da observação dos fatos, certa experiência, mas também os conselhos sobre a força da razão, dados por amigos mais velhos e experientes. E, acima de tudo, contribuíram as intervenções da deusa Palas Atena (Minerva, entre os romanos), personificação da sabedoria. Além da força física e da experiência de vida, é condição *sine qua non* do verdadeiro herói, do homem de siso, o atributo da sabedoria. E Palas cinge-lhe “... a cabeça com nuvem / de ouro fazendo que chama brilhante

do herói se irradiasse” (*Iliada*, XVIII, 205-06). Tremem de medo os inimigos, aos quais, ela própria, “... privara do sã raciocínio / ... sem que ao sábio / Polidamente ninguém a menor atenção concedesse” (*Iliada*, XVIII, 311-13). Quando a trama da *Iliada* chega, então, ao episódio da morte de Pátroclo, opera-se uma mudança no coração de Aquiles, que o transforma de inimigo dos gregos em inimigo dos troianos. Essa mudança é o ponto culminante do poema, o momento preciso em que o herói, ao superar o seu ódio, deixa de lado a sua individualidade e se conscientiza de que faz parte de uma comunidade com a qual tem um dever a cumprir.

Esta reconciliação, Agamémnone, fora mais útil
para nós dois, se levada a bom termo no dia em que fomos
pela Discórdia vencidos, por causa, tão-só, de uma escrava.

Pelos imigos vencidos enquanto eu me achava irritado,
muitos Aqueus não teriam, sem dúvida, a poeira mordido.
Lucro somente os Troianos e Heitor obtiveram. Por muito
tempo os Aqueus hão de nossa discórdia lembrar, é certeza,
mas o passado é passado. O dever me concita, nesta hora,
ainda que muito irritado, a refrear o rancor no imo peito.
Da ira desisto; não me orna, em verdade, mostrar-me implacável
por muito tempo. Mas vamos! ...
(*Iliada*, XIX, 56 a 68).

Depura-se, assim, o caráter de Aquiles. Diríamos, com Hegel, que ele evoluiu, passando do estágio da “razão subjetiva” para o da “razão objetiva”, ou “espírito objetivo”, em que o espírito deixa de ser atividade subjetiva e se torna realidade histórica, mundo de valores. Na interação entre as pessoas, o espírito do mundo atinge o nível mais elevado de consciência na família, na sociedade e no Estado. A essa altura o espírito de Aquiles toma consciência de que tem um dever a cumprir para com o amigo Pátroclo (família), resgatando-lhe o cadáver para lhe dar digna

sepultura; para com os gregos ou aqueus (sociedade), salvando-os de uma derrota iminente; e para com o rei Agamémnone (Estado) que, apesar de ser “alma despida de pejo”, era ali, no campo de batalha, o comandante-em-chefe, cuja autoridade tinha de ser obedecida. Então, para salvaguardar esses valores institucionais, como verdadeiro guardião do direito e da moral, Aquiles com alma grande e elevada, mesmo conhecendo o presságio de sua morte prematura, sabendo que devia morrer quando Heitor morresse, nem um só instante vacila em dar começo ao combate, nem permite que nada venha alterar sua decisão. Mas, não acaba aqui a formação do caráter de Aquiles. Falta-lhe atingir o último nível, no qual a Razão atinge a máxima realização, ou a mais completa manifestação.

No terceiro estágio, ao qual Hegel chama de “espírito absoluto”, ou “razão absoluta”, o espírito do mundo atinge a forma mais elevada do autoconhecimento. Esta razão absoluta é o mundo da autoconsciência que se revela a si mesma nas suas máximas produções, que são a arte, a religião e a filosofia. Nessa ordem, a filosofia é então a forma mais elevada da razão, pois nela o espírito do mundo reflete sobre seu próprio papel na história. Portanto, só na filosofia é que o espírito do mundo se encontra a si mesmo.

É quase certo que não foi por acaso que o gênio de Homero reservou o último canto do poema para exaltar as mais altas manifestações do espírito humano e, assim, encerrar com chave de ouro a imortal obra. No canto XXIV, o caráter de Aquiles chega à plena configuração. Não à plena felicidade, mas à serenidade de que o espírito necessita para compreender a si mesmo e aos outros e, desta forma, obter a máxima consciência de sua função no mundo.

Como vimos, desde o momento em que, saindo da fase de puro instinto para a de pura consciência, o poeta apresenta-nos o personagem com traços não mui simpáticos, pois tem de ser ainda moldado. Ele é, num primeiro momento, imoderado, ambicioso e iracundo. Logo se transforma e se torna mais sociável. Deixa de pensar tanto em si para pensar mais nos outros. O desejo de posse, o apego a bens materiais ainda faz parte de sua natureza, do seu modo de ser, mas isso não é a coisa mais importante. O importante agora é alcançar a glória de ser um imbatível guerreiro, protótipo do herói grego. Contudo, falta-lhe ainda mais um estágio racional para atingir a autoconsciência, que lhe proporcionará a serenidade necessária para compreender os outros em si mesmo e se sentir bem com o mundo. Isso se completa no último canto, no qual Aquiles aparece em toda a sua grandeza: o ódio, a ambição, as imoderadas paixões cedem lugar aos mais puros e humanos sentimentos.

Logo no início do último canto, o poeta invoca Febo Apolo, deus da luz, da ordem, da harmonia; representante da arte, da religião e da filosofia. Ligadas à sua prerrogativa fundamental – deus da luz – estavam as múltiplas funções a ele atribuídas: pela luz cósmica, protegia a vida vegetal, animal e humana (patrono dos agricultores, pastores e navegantes); pela luz intelectual era o protetor dos médicos e dos artistas; pela luz divina era o deus dos oráculos, desvendando os mistérios da natureza. Era, enfim, o representante da vitória da beleza sobre a fealdade, da forma sobre o disforme, da harmonia sobre a desordem, da medida sobre o excesso, da cultura sobre a natureza, da civilização sobre a barbárie.

A arte inspirada em Apolo – a apolínea – tem como fundamento o sonho, a imaginação, a ilusão, um radical otimismo, a confiança nas

forças do homem considerado capaz de alcançar a vitória sobre o mal e a mentira. E Homero tinha consciência do valor da poesia e de sua importância social, uma vez que insistentemente promete a seus heróis a imortalidade que lhes assegurava a arte divina³². Esta consciência do valor da arte é o que faz com que Homero seja considerado, desde a Antiguidade e como dizia Quintiliano, “o modelo e origem de todas as partes da retórica”³³. E a retórica explende artisticamente no diálogo entre Aquiles e Príamo, cena sem rival em toda a poesia antiga, em que se completa a purificação do caráter de Aquiles.

No canto XXIV são expressos também com arte os mais altos conceitos religiosos da época, sobretudo os que se referiam ao respeito pelos mortos. Após a interferência de vários deuses, Aquiles, já de ânimo serenado, permite a Príamo o resgate do cadáver do filho, e suspende os combates por um período de doze dias para que os troianos pudessem prestar as últimas homenagens ao herói morto em batalha. Mas, consciente de que a religião por si só não pode aplacar a angústia da existência humana, uma vez que os homens não podem sobrepor-se aos desígnios do Fado, ele diz: “Nada o homem lucra em deixar-se invadir pelo gélido pranto” (*Ilíada*, XXIV, 524).

Por fim, atingindo o mais elevado nível da Razão, a filosofia, Aquiles expressa, por meio da célebre imagem dos dois tonéis de bens e de males – já comentada –, a concepção trágica da existência, vigente na sua época. E o faz com o espírito de quem, agindo de acordo com os princípios da Ética, adquiriu a serenidade necessária para resignar-se

³². É o caso de Helena que, com os olhos voltados para a posteridade, declara: “Triste destino Zeus grande nos deu, para que nos celebrem, / nas gerações porvindoiras, os cantos excelsos dos vates” (*Ilíada*, VI, 357-58).

³³. Cit. por Curtius, *op. cit.* pág. 180.



com os desígnios do Fado e retornar à Idade de Ouro, onde reencontrará a Felicidade. Assim, Homero acaba a construção da figura ideal do herói grego que, sem sombra de dúvida, pode ser considerada a figura ideal do guerreiro universal. E a *Iliada*, após retratar toda a tragicidade da vida, termina transmitindo aos leitores uma serenidade semelhante à de um morto que baixa à sepultura:

Os funerais estes foram de Heitor, domador de cavalos.
(Último verso).

Mas, não poderíamos encerrar este breve comentário sobre Homero sem dizer que temos plena consciência de que nele o contraste entre a avisada sabedoria da velhice e a impetuosa juventude tratava-se de algo primitivo. A Antigüidade grega interpretava a História como *decadência* e a expressou através das *idades* do gênero humano. A sucessão das cinco idades, descrita por Hesíodo, vai da *idade do ouro*, na qual os homens viviam como deuses, à *idade dos homens*, na qual eles estão sujeitos a toda espécie de mal, passando pelas idades *da prata*, *do bronze* e *dos heróis*, o que assinala a gradual decadência das condições materiais e morais do gênero humano. Portanto, fizemos este arrazoado de reflexões psicológicas sobre a diferença das idades da vida para entender Homero à luz do nosso tempo, pois, conforme afirma Ernst Curtius: “o nosso problema não é *conhecer* o heroísmo de Homero, a sabedoria de Homero, mas aquilo que mais tarde os leitores e poetas neles podiam ver e viram”³⁴.

³⁴ . *Ibidem*

CAPÍTULO III

VIRGÍLIO

1. A era de Augusto – 2. O ideal da poesia virgiliana – 3. O mito das Divindades Primordiais ou o mito da Gênese – 4. A vida pastoril: as *Bucólicas* – 5. O ciclo natural e o VI livro da *Eneida* – 6. O homem ideal – 7. A paisagem ideal – 8. O *locus amoenus* pastoril e os Campos Elísios.

1. A ERA DE AUGUSTO

Publius Vergilius Maro (70-19 a.C.) foi o maior poeta de língua latina, conforme a opinião de vários críticos literários. Sua poesia, bastante complexa mas ponderada, está ligada às tradições culturais da antiga Grécia, sobretudo à poesia homérica. Contudo, devido à grandiosa criatividade de Virgílio, que estava completamente compenetrado do espírito da sua época, sua poesia absorveu e reformulou os elementos culturais adquiridos e, ao mesmo tempo, transmitiu à humanidade todos os elementos culturais da latinidade que serviram – e ainda hoje servem – de modelo aos poetas do Ocidente. Em outras palavras, Virgílio absorveu a cultura helênica adaptando-a à sua realidade histórica. Não há dúvidas de que Virgílio imitou Homero, mas percebe-se em muitos aspectos um desacordo interior entre ambos. Exatamente porque ele criou e plasmou novas imagens para retratar o ideal de uma época muito diferente da de Homero e, conseqüentemente, representar a visão de

mundo de um povo diferente no seu modo de pensar e agir. A poesia de Virgílio retrata a pacífica era de Augusto e de seus ideais éticos. Então, para bem compreender aquela poesia, temos que ter uma idéia de como se formou e como foi esta era.

Após séculos de guerras de conquista e décadas de guerras civis, por obra de Caio Júlio César (100-44 a.C.), tio-avô de Augusto, começa por volta de 51 a.C. a romanização das províncias ocidentais e a penetração da civilização romana no centro da Europa: França, Alemanha e Inglaterra entram, pela primeira vez, na História da civilização ocidental.

Durante o seu governo, César promoveu uma série de reformas, não em vantagem de uma “classe” ou de um “povo privilegiado” – como os romanos –, mas para o bem de todos em cada parte da República. Ele reconstruiu a vida pública romana: reorganizou o Estado; reformou o Senado; distribuiu terras aos veteranos de guerra, tornando-os colonos; obrigou uma grande parte da plebe ociosa e vadia a povoar desabitados campos, obrigando-a assim a procurar no trabalho o próprio sustento; promulgou leis contra o luxo, a usura, a delinquência; protegeu o trabalho livre contra o trabalho escravo e a pequena propriedade contra o latifúndio; restaurou templos e obras públicas; amparou as artes e as ciências. Apesar de tudo isso (ou por tudo isso), foi covardemente traído e brutalmente assassinado, em 44 a.C. Mas a sua obra continuou. As sementes plantadas nos campos desolados germinaram e floresceram, dando belos frutos nos mais variados campos do saber.

Com a morte de César, a Itália viveu um período de terror, de violenta vingança contra os republicanos assassinos e seus partidários. Destruídos todos os anticesaristas, o poder de Roma ficou nas mãos de

Otávio, sobrinho bisneto e herdeiro legal de César, e de Marco Antônio, amigo e lugar-tenente daquele a quem o Senado Romano houvera outorgado o título de *Imperator*. Mas, o astro de Antônio caiu em descrédito por culpa de Cleópatra, rainha do Egito, que, tendo conquistado o coração do general romano, pensava em se servir da força dele para se tornar dona de todo o Império. Otávio aproveita a indignação geral para se desfazer do seu antagonista. Decide pela guerra e extermina a frota de Antônio e Cleópatra, que se suicidam. Faz do Egito uma “província” romana e se torna dono, sem rival, de todo o domínio romano. Morre a República e surge o Império. Em 27 a.C., Otávio recebe o título de “Augusto” (Imperador), título que indicará daí em diante o Chefe do Estado Romano.

O traço fundamental do caráter de Augusto foi a prudência e a serena capacidade de conciliar tendências diversas, harmonizando-as em uma útil e pacífica colaboração. O resultado da sua ação foi a “Pace Romana”, período imperial que durou cerca de duzentos anos, em que interiormente o Império viveu uma fase de paz e prosperidade e exteriormente empreendeu o fortalecimento de suas fronteiras, submetendo por meio da força de seus soldados certas regiões estratégicas para a defesa de Roma.

Obtido o equilíbrio político, econômico e cultural do Império, Augusto passou a realizar úteis e grandiosas obras. Entre elas, destaca-se a proteção que deu às letras. Com a ajuda do seu ministro Mecenas, atraiu para Roma os maiores poetas e escritores que engrandeceram a literatura latina conforme os ideais éticos de Augusto, ou seja, de acordo com o princípio de igualdade de todos os libertos perante a lei. Fora da

lei estavam ainda os servos: mas a moral ia fazendo-se para eles mais humana.

Se os gregos haviam indagado e revelado o Verdadeiro e o Belo, os romanos agora ensinavam o que era e como podia ser atingido o Justo. Poetas e escritores, tais como Virgílio, Horácio, Ovídio, Tito Lívio, e outros, postos a serviço do Império, celebraram as virtudes do Imperador e as glórias de Roma, contribuindo, assim, para a difusão de uma civilização em que se harmonizavam o espírito helênico e o senso prático do povo romano.

Julgamos necessário traçar esse pálido perfil histórico para caracterizar a época que a poesia de Virgílio busca retratar. Agora, procuraremos demonstrar que essa poesia, embora verdadeira arte, não deixa de ser também utilitária. Não mais com o escopo de glorificar grandes heróis ou de incentivar conquistas territoriais e aquisição de bens materiais, para o engrandecimento de uma classe dominante ou de um povo eleito, como pretendia a poesia homérica. O principal objetivo agora é o de representar o Bem, de incentivar a prática moral, único meio que permite ao homem viver em paz consigo mesmo e com seus semelhantes e, enfim, atingir o Éden, voltar às suas origens: à Idade de Ouro.

2. O IDEAL DA POESIA VIRGILIANA

Na poesia virgiliana não há mais lugar para o divino guerreiro. Aquele guerreiro forte, sábio e astucioso que, pela força física e competência no manejo das armas, pode conquistar glórias no mundo e um lugar no paraíso. Em época de paz, harmonia e prosperidade, o novo

ideal heróico baseia-se na força moral. O guerreiro cede lugar ao pastor cuidadoso, amante de seu rebanho e da vida simples do campo; ao agricultor competente, amante da terra que lhe dá o sustento; ao herói valoroso, conhecedor da arte da guerra, mas amante da paz. Todos eles imbuídos do sentimento de *pietas*: um misto de compaixão, amizade, amor e senso de justiça. Em qualquer tipo de sociedade em que há conformidade às leis, desde que aceitas como justas, fica estabelecido um respeito mútuo entre os membros dessa sociedade, o que lhes dá a liberdade para, ao mesmo tempo, viver e agir. Numa sociedade humana onde imperam o respeito, a justiça e os homens não desprezam os seus deuses, são possíveis, em geral, as relações humanas que tornam possíveis também as realizações desse povo em busca da felicidade perdida

Virgílio aderiu então abertamente à proposta de Augusto: a de restaurar os valores religiosos e éticos da primitiva tradição romana. O caminho que escolheu, ou que lhe foi indicado pelas circunstâncias – não importa aqui –, foi o de incentivar poeticamente o amor pelo campo: as *Bucólicas*; o cultivo da terra: as *Geórgicas* (de cujos versos não faremos nenhuma menção neste trabalho), e de ilustrar o mito da origem divina da raça romana, predestinada a ser a dominadora e a civilizadora do mundo: a *Eneida*.

As primeiras composições poéticas do poeta mantuanense expressam um subjetivismo lírico através de poemas curtos, de assuntos leves, especialmente amorosos, bem condizentes com o pensamento epicurista da época de Júlio César. Mas a consciência da grave crise política e social da Itália, que afetou particularmente o nosso poeta, pois as terras

de seus pais foram confiscadas para serem distribuídas aos ex-integrantes do exército romano, afastou Virgílio deste tipo de literatura amena.

Seu primeiro grande poema é constituído pelos *Carmina bucolica*, também chamados de *Éclogas*, compostos entre 42 e 39 a.C. Poesia pastoril que canta a vida dos pastores de gado bovino (de onde vem o nome bucólica), pastores de cabras, pastoras, etc. Canta o amor, a alegria e a dor dos que vivem no campo e salienta o desejo de paz, em contraste com a turbulência da vida nas grandes cidades e os horrores das guerras civis. Como em todas as épocas encontramos vida pastoril, os principais *topoi* desta poesia encontraram acesso em quase todos os gêneros no transcorrer dos séculos.

A poesia pastoril tornou-se sólido remanescente da tradição ocidental por mérito de Virgílio, que soube adotá-la de Teócrito e desde logo transformá-la. Teócrito cantava a vida simples e os amores do homem do campo, denominando pastores a poetas amigos e, às vezes, a si mesmo: "... eu sou a boca sonora das Musas" (Idílio VII). Sua poesia estava estritamente ligada ao culto da Natureza: a natureza reverenciada como mãe geradora de todas as coisas e, portanto, habitada, seja por divindades ou simples mortais. Era para isso necessário representar um povo que vivesse ao ar livre ou no campo, que tivesse desejos simples e naturais, que fosse agradecido pelas dádivas graciosamente doadas pela natureza e que tivesse a paz de espírito e o ensejo de, à sombra de frondosas árvores, poetar e cantar os prazeres da vida. Nada melhor do que representar a vida dos pastores. Povo simples, trabalhador e devoto.

3. O MITO DAS DIVINDADES PRIMORDIAIS OU O MITO DA GÊNESE

A poesia de Teócrito é a expressão poética de uma devoção religiosa, pura e primitiva, que está relacionada ao mito criado por seus ancestrais sobre as Divindades Primordiais, ao qual se dá o nome de mito da Gênese. A concepção grega a respeito desse mito é complexa e muito precisa. Em resumo, é a seguinte: O Caos, originário indiferenciado, gera a Noite (Nix) e o Érebo, que se unem para dar vida ao Áiter (Éter) e ao Dia (Hemera). Mas antes, por si só, a Noite tinha concebido uma série de personificações divinizadas, representativas da Morte (Moirá) e do Sono (Hipnos), entre as quais Nêmeses (personificação da justiça divina), ao lado da Fraude (Apate) e da Discórdia (Eris). A Noite une-se também com o pai, o Caos, para conceber o Destino e a Fatalidade, a quem os deuses e os homens devem obedecer. O Érebo se torna o rio do Inferno, mas o princípio que permitiu essas uniões foi Eros, potência do Amor, cujo adversário é Anteros, potência do Ódio, que são filhos do Caos. Também a Terra (Gaia) é filha do Caos.

A Terra, princípio cósmico original, único e andrógino, dá à luz, por partenogênese, Ponto (deus do Mar) e Urano (deus do Céu), o qual é o seu oposto e a cobre toda. Os dois princípios cósmicos, o feminino (a Terra) e o masculino (o Céu), quando separados, criam uma instabilidade cósmica. Então a mãe se une com o filho para restabelecer a primitiva unidade. Dessa união incestuosa nascem vários filhos: os Titãs, entre os quais Rea, os ciclopes e os hecatônquiros, todos divindades poderosas. Essas divindades odiavam o pai Urano, que as mantinha presas no Tártaro (nas profundezas da Terra), longe da luz. Gaia, querendo livrar

seus filhos desse confinamento, começou a induzi-los a se vingarem. O único a concordar foi o mais novo – Cronos (Saturno para os romanos) – que, revoltado contra o pai, pegou de uma foice bem afiada que lhe dera a mãe e, traiçoeiramente, cortou os testículos do pai, cujo sangue tornou de novo fértil a Terra, dando origem às divindades campestres, às Fúrias e aos Gigantes propriamente ditos. Em seguida à mutilação de Urano, Gaia uniu-se com o outro filho Ponto (o Mar) e teve com ele cinco divindades marinhas.

Cronos tornou-se o rei do mundo. Como já vimos, de acordo com Ovídio, o reinado de Cronos (Saturno) foi chamado de Idade de Ouro: primeira era do mundo em que se vivia na inocência e na mais completa felicidade. No entanto, obedecendo o ritmo natural do tempo, que determina a mudança de todas as coisas, Cronos logo passou a agir como um tirano tão brutal quanto seu pai, privando os irmãos da liberdade e devorando os filhos que tivera com a irmã Rea. A este ponto, Rea, grávida de Zeus (Júpiter), foi perguntar à Gaia e Urano como poderia salvar o filho que trazia em suas entranhas. Gaia e Urano revelaram-lhe os desígnios do destino e lhe ensinaram a maneira de enganar Cronos: ela deveria esconder Zeus logo após o nascimento numa caverna profunda, e dar a Cronos para ser devorada, em vez do filho, uma pedra envolta em fraldas. Isso feito, Zeus nasceu e salvou-se. Mais tarde, libertou os Titãs para triunfar sobre o pai: só neste momento tem início o reino dos deuses do Olimpo clássico.

A descrição genealógica que precede não é só muito condensada, mas também muito incompleta. Contudo, podemos tirar dela um certo número de símbolos e de mitos que influenciaram muito o pensamento consciente e inconsciente dos antigos. Antes de tudo há o mito do Caos

originário, do estado indiferenciado em que nada existe, mas no qual estão contidas todas as possibilidades que estão à espera de serem chamadas à vida. O fato de que o Caos gere primeiramente a Noite e o Érebo demonstra que, no espírito dos primeiros homens, as condições iniciais de cada forma de vida são vistas na obscuridade e na umidade. Conjecturando, e tendo em vista a história literária, podemos deduzir desse fato a importância das estrelas para a poesia, consideradas símbolo de luz do saber que afasta as trevas do pensamento; e dos rios, mananciais de sabedoria que seguem impassíveis o seu curso, alargando cada vez mais o seu leito (= acúmulo de saber), até desembocarem no grande Oceano (= autoconsciência, Razão Absoluta).

O incesto é freqüente e se apresenta sob as relações mãe/filho, irmã/irmão. A partenogênese gera só divindades tétricas: a Noite nasce do Caos, a Discórdia da Noite. A agressão do filho contra o pai (imagem do complexo de Édipo) é favorecida pela mãe: Zeus é ajudado por Rea contra Cronos. Este mito exprime um particular estado de espírito que nasce na criança no momento em que percebe que a mãe, figura nutriz e objeto de desejo, "pertence" ao pai, que intervém cada vez mais no processo educativo. Através da mãe o indivíduo é tirado do nada e levado à vida; é a ela que pede a receita mágica para não morrer, e a sua angústia se torna cada vez maior quando começa a intuir que nem mesmo a sua mãe pode defendê-lo da morte, uma vez que ela também deve morrer dado que a morte é um retorno inelutável ao seio materno. Por isso, no início de uma vida que não é nada mais que uma breve corrida entre dois abismos, o ser humano sente intensamente a necessidade de uma relação materna que, pelo seu caráter vital, que dá calor, que dá nutrição, permita que ele possa fugir daquela angústia do nada. É

evidente a coincidência do mito de Édipo com o mito das Divindades Primordiais.

Enfim, podemos perceber também no mito da Gênese o caráter sexual da mitologia grega. Razão pela qual várias divindades do Olimpo clássico são representantes da fertilidade e do amor, podendo ser também, ao mesmo tempo, representante das atividades da guerra e da morte. Daí a importância do culto da Natureza ou culto à Mãe Natura. O culto à Mãe está ligado desde o início à vida, à fecundidade animal e vegetal, mas também à morte. É por isso que na poesia pastoril a vida dos pastores está ligada à Natureza e ao amor. E podemos afirmar que por milênios atraiu a maioria dos motivos eróticos. Basta lembrarmos de alguns versos, anteriormente citados, de Homero e de Teócrito (nota 22), principalmente do diálogo de Dáfnis com uma jovem pastora.

4. A VIDA PASTORIL: *AS BUCÓLICAS*

Virgílio adotou de Teócrito quase todo o conjunto de imagens que caracteriza a vida pastoril: os pastores simples e honestos, que confiam uns aos outros seus dramas amorosos, suas preocupações, seus anelos; a paisagem rústica mas ao mesmo tempo acolhedora, que serena os espíritos e desperta o amor; a música divina que emana dos corações puros e piedosos e que transporta os homens, extasiados, à contemplação da natureza; uma crença inabalável na força encantada dos deuses, por meio da qual pode-se suportar as provações da vida e, com o espírito renovado, anelar à Idade de Ouro; enfim, o amor: a força cósmica que dirige todos os seres e contra a qual é impossível lutar, dado que o amor é o maior dos deuses, superior ao próprio Júpiter, pois “a tudo vence o

Amor” (X Buc., 69). No entanto, devido ao seu insuperável espírito criador, inovou em outros aspectos. Realisticamente incluiu no seu mundo pastoril a si mesmo, com o claro objetivo de agradecer aos altos funcionários do governo que o ampararam quando as terras que herdara do pai foram expropriadas. Mais particularmente, ele se empenha para exaltar a figura magnânima de Otávio que, segundo alguns comentaristas, o compensou com terras na Campânia, mais propícias à sua saúde. Seja isso verdade ou não, o certo é que, mesmo antes de Otávio ser proclamado o “Augusto”, em 27 a.C., Virgílio já prestava a ele honras divinas:

para mim ele sempre será um deus; em seu altar
amiúde um cordeirinho sangrará de nosso aprisco.
Permitiu ele, como vês, que as minhas vacas errem
e aquilo que bem queira eu toque em meu agreste cálamio.
(I Buc., 6-9)

Na mesma écloga, em que exaltava as virtudes de Augusto, não deixou de fazer reverências à grandeza de Roma, no mais alto estilo pastoril: “Mas Roma eleva tanto a fronte sobre as mais cidades / como os ciprestes sobreexcedem os viburnos dóceis” (vv. 24-25). Em outras partes não deixou de tecer homenagens a Júlio César e à sua obra restauradora: na figura do pastor Dáfnis, lamenta que ele tenha sido “morto de fim cruel” e faz-lhe o elogio fúnebre, celebrando a sua apoteose: “Deus, deus ille, Menalca” (V Buc., 64); e, no canto do pastor Méris, exalta o seu astro benfazejo, “astro que faz a terra comprazer-se com as colheitas” (IX Buc., 48); talvez referência ao aumento da produção agrícola, ocorrida em consequência da política de César de

distribuir terras, de proteger as pequenas propriedades e de fixar a mão-de-obra ociosa das cidades nos campos³⁵.

Além disso, em tom mítico e simbólico, incorporou crenças e presságios enigmáticos aos seus versos, demonstrando uma predileção particular pelo esoterismo ou ocultismo, em que o tom profético e mágico é concorde com o gosto romano pelos oráculos contidos nos chamados livros sibilinos³⁶. Na VIII Bucólica, o pastor Dâmon, abandonado pela amada, sente que o mundo acabou para ele: maldiz o amor duro e cruel e decide matar-se, mas, como último presente à mulher amada, oferece a própria vida. Para fazê-lo expressar o seu estado de espírito, o seu desespero amoroso, Virgílio usa a técnica dos *adynata* ou *impossibilia*, que transmitem a idéia de que a ordem natural das coisas acha-se invertida, isto é, todo o mundo está às avessas:

Agora o lobo fuja das ovelhas; frutos de ouro
os duros robles dêem; floresça o amieiro de narcisos;
sueem da casca os tamarizes suntuoso âmbar;
cante a coruja como cisne; Orfeu, que o seja Títiro,
(vv. 52-55)

O pastor Dâmon termina mal o seu canto, mas o amigo Alfesibeu, ao cantar o amor de uma camponesa por Dáfnis, que se acha distante, fora do seu próprio ambiente, recorre aos encantamentos, à magia, pois

³⁵. A respeito do astro de César, na *Eneida*, p. 250, nota 6, David Jardim Jr. nos dá a seguinte explicação: "Depois da morte de Júlio César, apareceu um cometa e Otávio estimulou a crença, surgida entre o povo, de que se tratava da alma de César subida ao céu".

³⁶. Sibila: sacerdotiza incumbida de proferir oráculos dos deuses. Em Roma, era famosa a lenda da Sibila de Cumas, na Campânia, que vendera os livros sibilinos ao rei Tarquínio o Soberbo. Esses livros influenciaram fortemente a religião, o culto e a própria maneira de viver dos romanos, e eram consultados nas épocas de calamidades ou de acontecimentos prodigiosos; eles continham prescrições relativas ao culto dos deuses e aos sacrifícios. A própria Sibila de Cumas guiou Enéias (*Eneida*, livro VI) em sua descida ao inferno.

sabe que “os encantos, do céu podem fazer descer a lua” (v. 69), e acaba bem o seu canto. A magia torna realidade os desejos do amor: traz de volta Dáfnis ao seu convívio. Ele deixa a cidade e volta para o campo: volta a serenidade ao espírito conturbado. Mas, perguntaríamos, consegue a realização dos desejos na realidade ou na fantasia? A nosso ver, a magia, os ritos religiosos, a crença nos oráculos, representam para Virgílio uma fuga para o mundo do idílio, onde se pode concretizar o seu sonho de paz. A poesia torna-se o meio pelo qual o espírito transmuda a dura realidade para alcançar a plena felicidade. Assim, com uma pergunta retórica, ele encerra o canto de Alfesibeu:

Não sei direito o que sucede: no limiar ladra Hilax.
Creremos? Ou quem ama cria sonhos para si?
Cessai, encantamentos. Dáfnis chega da cidade.
(vv. 107-09)

Do mesmo modo, podemos interpretar o mais misterioso dos poemas: a IV écloga, onde Virgílio descreve o nascimento de uma criança misteriosa, fadada a dar glória à Roma. Desde os tempos antigos há os que vêem nesse poema fortes influências orientais, em particular a do messianismo judeu que, na época de Virgílio, estava em plena efervescência. Os místicos medievais, de acordo com essa corrente orientalista, chegaram a acreditar que o Infante não podia ser outro senão o próprio Cristo, cuja vinda Virgílio previra quarenta anos antes do Advento. Mas há também os que vêem no poema apenas alusões políticas misturadas com reminiscências de Hesíodo e de Teócrito sobre as idades da raça humana. Embora seja evidente a religiosidade de Virgílio, apoiamos a tese do segundo grupo de intérpretes, cuja tendência é a de nada ver de misterioso no poema. Virgílio apenas homenageou o

nascimento do filho de um político importante da República romana, o cônsul Pólio, plenipotenciário da paz de Brundísio³⁷, prenunciadora do Império Romano. O “menino” deveria com as “virtudes de seu pai” (ou de seus antepassados) reger “um mundo em paz” (v.17).

O nascimento do Salvador representa poeticamente o nascimento de uma nova época. A criança na sua inocência, livre das injustiças do mundo, pois de origem celeste (v.7) e símbolo da luz purificadora de Apolo (v.8), representa, no plano ideal, a primeira idade da raça humana: com ela “volta o reino de Saturno” (v.6), volta a Idade de Ouro em que “a terra dará tudo” (v.39). Findas as guerras civis e estabelecida a paz, Virgílio profetiza o futuro brilhante de Roma, uma vez que acabaram-se as injustiças³⁸ e sobejarão as virtudes morais que propiciarão muita felicidade a seu povo³⁹.

Como grande clássico, Virgílio entendia o mundo físico como um mundo cíclico, no qual, ao se chegar à última idade, volta-se impreterivelmente à primeira, a que se pode chamar de idade da infância.

³⁷. Entende-se que o verso 17 faz alusão à paz de Brundísio. No livro das *éclogas* (Virgílio. *Bucólicas*, nota 17, pp. 81-2) afirma-se que quando foi assinado o acordo de Brundísio, “Pólio foi um dos plenipotenciários, representando Antônio, ao lado de Mecenas (por Otávio) e de Nerva (por Lépido). Com esse acordo os triúmviros dividiram o mundo entre si”.

³⁸. “... do delito antigo restarão poucos vestígios. / que farão afrontar os mares e cingir de muros / as cidades, ou abrir na terra os sulcos da lavoura (IV Buc., 31-3). Péricles Eugênio da S. Ramos, em nota interpretativa (*op. cit.* p. 82), apenas reproduz a interpretação de Perret: “A navegação é tradicionalmente considerada como uma manifestação da falta de medida humana; as fortificações evocam o egoísmo e a guerra; a agricultura fere a terra e testemunha falta de confiança em sua fecundidade”.

³⁹. “o navegante deixará o mar [...] Não sofrerá o solo enxadas, nem a vinha a foice; [...] não mais a lã aprenderá a mentir com cores várias [...] um zarcão natural nos pastos vestirá os cordeiros” (vv. 38 a 45). Péricles E. S. Ramos, comentando esses versos em que Virgílio fala do “filho de Pólio” (*op. cit.*, p. 82), transcreve Macróbio (*Saturnais* III, 7): “Encontra-se no livro dos etruscos que se a lã do cordeiro é de uma cor insólita, isso pressagia ao chefe de Estado um governo feliz em tudo. Existe sobre isso uma obra de Tarquício, extraída do *Ostentário etrusco*, na qual se encontra esta passagem: ‘Se um carneiro ou uma ovelha se mancha de cor púrpura ou ouro, isso promete ao príncipe uma grandíssima felicidade, pelo aumento de seu poderio e por numerosa posteridade; isso promete à sua raça uma longa sucessão cumulada de glória e de felicidade’”.

Assim sendo, na écloga em questão, ele apenas dá uma nova forma ao mito do renascimento. De acordo com o ritual da morte e ressurreição, cuja alegoria vem do mito da Gênese, assim que é superada a fase de turbulência, de desordem e de crise, pode-se profetizar que o espírito serenado pela fé renascerá numa nova fase de ordem e progresso, mais justa para todos.

5. O CICLO NATURAL E O VI LIVRO DA *ENEIDA*

Mais tarde, agora com técnica poética mais apurada, Virgílio retoma o tema religioso da profecia que revela a visão do futuro. Na *Eneida*, seguindo os passos de Homero, ele elabora uma nova forma da imagem do ciclo natural, cujas principais recorrências – o dia, o ano solar, as fases da lua, as estações do ano, as crises da existência da vida à morte, a derrota dos poderes das trevas pela luz divina – trazem em si alguns rituais referentes à luta do herói contra as adversidades da vida à procura da justiça, da paz e da felicidade. No VI livro da *Eneida*, ele imagina o mundo físico não só como um mundo cíclico, mas também como uma “zona intermediária” que fica entre um mundo inferior de treva e sofrimento e um mundo superior de luz e alegria. O desejo último do herói, ou do homem em geral, é ascender ao mundo superior, mas isso só será possível se ele primeiro descer ao mundo inferior, onde receberá os ensinamentos necessários para compreender os mistérios da vida, da morte e da ressurreição. É evidente a analogia com a fertilidade vegetativa: a semente deve ser bem plantada nas entranhas da terra para depois de alguns meses a planta brotar forte e viçosa para gáudio do experiente agricultor. É evidente também a analogia com os mitos de

Adônis e de Prosérpina, ambos condenados pelos deuses a passarem seis meses nos infernos e os outros seis por sobre a terra, o que também deixa transparente o simbolismo da germinação.

O piedoso Enéias deve, pois, descer às profundezas do inferno para depois ascender ao conhecimento da verdade: antever o futuro glorioso de Roma desde aquele momento até o reinado de Otávio Augusto. Mas, essa proeza não é permitida a qualquer um. Só poderão receber as lições de saber e a revelação dos mistérios da vida poucos mortais, escolhidos pelos deuses porque virtuosos e detentores de poderes extraordinários. Antes de empreender a viagem, a Sibila ensina ao herói o que deve fazer para ser contemplado pela graça divina:

Descendente do sangue divino, troiano filho de Anquises, a descida para o Averno é fácil. A porta de Plutão fica aberta noite e dia: mas voltar e retornar à atmosfera superior, aí está o trabalho, aí a dificuldade. Conseguiram tal coisa poucos mortais filhos de deuses que foram amados pelo justo Júpiter ou cuja ardente virtude os fez subir até o éter [...] Se tens tanto desejo no espírito, tanta vontade de atravessares duas vezes o lago do Estige e contemplar duas vezes o negro Tártaro, se queres entregar-te a tão insano trabalho, aprende antes o que deves fazer. Há, oculto em uma árvore frondosa, um ramo de ouro nas folhas e na haste flexível, consagrado a Juno infernal [Prosérpina]; oculta-o todo um bosque sagrado e rodeiam-no as sombras de um vale obscuro. Não poderás, porém, descer às profundezas da terra senão quando tiveres cortado esse ramo da dourada folhagem da árvore que o produziu. A bela Prosérpina ordenou que ele seja levado como presente...⁴⁰.

Além de um mundo de símbolos, representados pelos deuses, pelo Estige, pelo Tártaro, pela árvore frondosa, pelo bosque sagrado e pelas sombras do vale obscuro, eis de novo o enigma: o poder da magia, o talismã que abre as portas da estrada a ser percorrida para se chegar à

⁴⁰. Virgílio. *Eneida*, págs. 170-71.



aquisição do conhecimento da verdade e da satisfação dos desejos. Mas, para não adentrarmos em prolongadas análises desse maravilhoso e imortal poema, pois não é objetivo precípuo deste trabalho, deixemos falar o crítico canadense Northrop Frye, que faz valiosa comparação das imagens informantes das visões de descida e de subida em Homero e Virgílio, esclarecendo de vez esse motivo recorrente da literatura ocidental:

... no século XX, em geral, as imagens da descida são, por assim dizer, em subida. Elas derivam sobretudo do sexto livro da *Eneida*, que tem como progenitor o décimo primeiro livro da *Odisséia*. Também aqui somos postos diante de dois níveis, um mundo inferior de sofrimento sem fim, o mundo de Tântalo, de Sísifo e de Ixíon, e um mundo superior mais estreitamente ligado ao ciclo natural. Em Virgílio há um desenvolvimento bem elaborado do simbolismo do ciclo e do renascimento, que apresenta especulações de um gênero que raramente é encontrado na poesia ocidental que precede a idade romântica. Na visão da descida, onde se entra num mundo de treva e de mistério, está mais acentuada a iniciação, a aprendizagem de ritos apropriados, a aquisição de eficazes talismãs como, por exemplo, o ramo de ouro. As figuras principais têm em si uma aura fortemente paterna ou materna: em Virgílio, o profeta do futuro de Roma é o pai de Enéias, e a figura materna é representada pela Sibila. Em Homero, aparece a mãe de Ulisses, e a figura correspondente à Sibila virgiliana é Circe, que Homero chama de *potnia*, o que significa algo parecido com veneranda. Em cima, por uma escada de caracol, chega-se normalmente ao conhecimento ou visão, mas a recompensa da descida é normalmente um conhecimento oracular ou esotérico, oculto ou proibido à maioria dos homens, freqüentemente o conhecimento do futuro⁴¹.

As imagens do ciclo natural tornar-se-ão mais significativas com o advento do Cristianismo. Os poetas medievais, imbuídos de novas e revolucionárias idéias, provocadas pelas mudanças dos preceitos religiosos, políticos, científicos e sociais, reelaboram as imagens recorrentes conforme a nova ordem e o novo conceito de Natureza. O

⁴¹ . "Derivazione antica di orientamenti nuovi". In: *Favole d'identità*, pág. 78 (T. do A.).

resultado foi a magistral forma e o estupendo significado da *Divina Comédia*.

6. O HOMEM IDEAL

O homem ideal virgiliano, à diferença do homem ideal homérico, não é mais um guerreiro, e nem precisa sê-lo, pois o seu mundo é um mundo de paz, organicamente estruturado. Todas, ou quase todas, as conquistas territoriais já tinham sido empreendidas. Roma dominava quase todo o mundo conhecido e já se lhe descortinava a época de ouro, em que a terra nutrix espontaneamente iria oferecer abundante e generoso fruto aos despreocupados mortais que, assim, poderiam viver como deuses, longe de penas e misérias. Só faltava pôr ordem na casa e amor no coração dos homens para proporcionar-lhes sonhos de liberdade. Os romanos tinham que aprender de uma vez por todas que a obediência às leis da pátria e do coração traz a paz de espírito e a igualdade social. Era essa, então, a principal tarefa de Virgílio: compor altíssima poesia didática que, ao cantar a grandeza e a glória de Roma, enaltecesse o exemplo do virtuosismo político e moral dos seus governantes e, ao mesmo tempo, ensinasse ao povo romano que só a prática da virtude, aliada ao respeito mútuo, pode levar o homem à plena liberdade e à satisfação pessoal. Uma arte que ensinasse, enfim, que o homem educado e virtuoso é naturalmente um animal, mas vive num mundo de natureza especificamente humana onde é natural a retidão moral. Desse modo, na epopéia de Virgílio não havia lugar para ideais heróicos no sentido antigo.

Enéias representa, pois, um novo ideal heróico, baseado na piedade, na justiça e no amor. Desde o princípio ele nos é apresentado como “um

⁴⁰ As citações da *Enéida* são de tradução em prosa de David Lindorff. O algoritmo comum indica o livro e o versículo da página.

varão insigne pela piedade” (I, 31)⁴². Não que fosse fraco, pois tinha sido valoroso guerreiro em Tróia: “igual a ele não houve outro mais justo na piedade, nem maior na guerra e nas armas” (I, 48). Enfurecido contra os gregos, que destruíam sua cidade natal, demonstrara que conhecia bem a técnica da guerra, mas preferia a arte da paz, exatamente porque não via utilidade alguma nas armas: “Fora de mim, pego as armas; não sei bem como delas me valerei” (II, 65-6). No furor da guerra “a única salvação para os vencidos é não esperar salvação” (II, 67). Mas sabia que o homem piedoso, que acredita na justiça e que tem a consciência de ter praticado o bem, está sempre protegido pelos deuses e deles receberá a merecida recompensa (I, 49).

Contudo, à semelhança do herói homérico, o caráter do herói virgiliano também vai se formando ao longo do poema. Enéias nos é apresentado desde o início com qualidades de bondade; Aquiles, ao contrário, apresenta-se-nos através da força física. Mas, falta-lhes a sabedoria da velhice, o perfeito controle da razão: ambos só vão chegar ao grau máximo de consciência quando se tornarem aptos à prática da virtude; quando puderem agir livremente para o bem de si e dos outros. O herói não nasce feito, ele se faz no dia a dia com a aquisição dos conhecimentos necessários ao bom êxito da missão para a qual foi designado pelo Fado. Desse modo, a ordem do universo, onde ele vive, será mantida e os seus protegidos poderão viver uma vida melhor. Virgílio também vai pouco a pouco purificando o caráter do seu herói.

Na queda de Tróia – como vimos há pouco – Enéias é obcecado pelo furor e pega das armas como um louco, sabendo que nada

⁴² . As citações da *Eneida* são da tradução em prosa de David Jardim Júnior. O algarismo romano indica o livro e o arábico a página.



adiantaria, pois já tinha sido avisado, em sonho, pela tristíssima figura do falecido Heitor, de que o destino de Tróia e, conseqüentemente, o seu próprio já havia sido traçado:

Vamos! Foge, filho da deusa e escapa destas chamas. O inimigo alcançou as muralhas; Tróia desmorona-se de alto a baixo. Bastante fizemos pela pátria e por Príamo: se os braços pudessem defender Pérgamo, estes braços a estariam ainda defendendo. Tróia recomenda-te seus objetos sagrados e seus penates; toma-os como companheiros de teu destino, procura para eles muralhas soberbas que construirás depois de teres vagado sem rumo pelo mar (II, 65).

Enéias começa, então, o seu exílio no mar. Após algumas peripécias chega em Creta, ilha que seu pai Anquises erroneamente julgava ser o berço da sua raça. Por isso, os troianos fugitivos fixam residência na ilha, mas uma peste horrível provoca-lhes todos os tipos de provações. Enéias desanima, mas, em sonho, é aconselhado pelos Penates a prosseguir viagem: fica sabendo que as terras prometidas pelos fados estão situadas na Hespéria, então chamada pelos descendentes da sua raça de Itália (III, 89-90).

Lança-se novamente ao mar, levado pelos ventos. Durante a viagem passa por mais provações e calamidades, no entanto vai adquirindo experiências que, somadas às previsões de Heleno, filho de Príamo, permitem-lhe saber que um dia poderá vencer ou ultrapassar cada obstáculo, dando, enfim, nova pátria aos seus companheiros (III, 96 a 99). Depois de ter escapado de muitos perigos, chega à Sicília, onde, sem predição alguma e com dor infinita, perde o pai (III, 107).

Abatido e pesaroso, lança-se outra vez no agitado mar à procura da Itália. Outra vez, levado pelos ventos e pelas grandes ondas, desvia-se do seu destino e é empurrado para as praias da Líbia. Da nova Cartago, a tília Dido governa o império. Em pouco tempo, quase que passa a governar também o coração de Enéias, que se deixa amolecer pelas

riquezas e pela beleza da rainha e “não pensa mais nas cidades prometidas pelos fados” (IV, 117). Então, o rei dos deuses envia o seu mensageiro Mercúrio para adverti-lo:

... Que esperas no ócio em terras da Líbia? Se não te move a glória de tantas grandezas, nem te esforças para conquistar o próprio renome, olha para Ascânio que surge e para a esperança de teu herdeiro Iulo, a quem são devidos os reinos da Itália e da terra romana (IV, 119).

Diante dessa visão, hesitante, toma a decisão que lhe pareceu melhor: manda preparar a frota, em silêncio, para fugir de Cartago. Mas, descoberta a traição pela rainha, ele tem de confessar-lhe: “não é por minha vontade que sigo para a Itália”(IV, 122). Então, a mando dos deuses, mais uma vez se lança ao mar escuro. E mais uma vez tem de procurar refúgio na Sicília, terra que lhe era cara porque abrigava no seu seio os ossos de seu pai. Aí, mais uma vez vacila. Entre graves preocupações, fica sem saber se deveria fixar-se nos campos sicilianos ou procurar as costas da Itália. Desta feita, o velho Nautes, instruído pela deusa Palas, aconselha-o a ser perseverante para triunfar sobre as dificuldades. Já mais animado, à noite, o espírito de seu pai Anquises desce do céu e lhe diz:

Segue os ótimos conselhos que te deu agora mesmo o venerando Nautes; leva à Itália jovens de escol, de grande coragem [...] Antes, porém, procura a morada subterrânea de Plutão e, através do profundo Averno, vem se reunir comigo, meu filho; eis que não me guardam as tristes sombras do nefando Tártaro, mas habito o Elísio, na amável companhia dos piedosos. Para ali te conduzirá a casta sibila, desde que derrames em quantidade o negro sangue das vítimas, Ficarás conhecendo, então, a tua posteridade e os baluartes das cidades que te caberão (v, 157-58).

Enéias empreende, então, a viagem ao além-túmulo, ao mundo inferior, situado nas entranhas da Mãe Terra, onde recebe os

ensinamentos necessários ao bom termo da sua missão. Aprende por meio da visão da dor e do sofrimento a respeitar a justiça e a não desprezar os deuses. Ao ascender para o mundo natural, renasce de caráter puro, imaculado, pronto para dar início ao destino glorioso de Roma.

A *Iliada* termina quando se dá a purificação última do caráter do herói isto é, quando ele toma consciência plena de si mesmo. A *Eneida* não: a purificação do caráter do herói é condição essencial para o início da segunda parte do poema. Com o renascimento do herói, nasce o império que, por determinação divina, surge da união de troianos e latinos, cujo produto final, após um novo ciclo natural, foi a formação de um povo prático, ordeiro, respeitador da justiça e da honestidade porque prenhe de piedade pelo sofrimento do ser humano, vítima do ódio, das guerras e do desamor.

A personalidade do herói virgiliano reside, pois, no contraste entre a piedade e o destino que o impele a lutar para o bem da sua raça. Por isso, ele apresenta uma feição coletiva, enquanto que o herói homérico é individual. Em suma, o herói virgiliano não é o herói da felicidade, aquele que se apraz no ócio intelectual ou na contemplação do Belo. Mas é o herói do destino, aquele que se apraz no cumprimento do dever ou na prática do Bem. Daí, o conselho que ele dá ao filho adolescente, nos derradeiros versos do poema: “Aprende comigo, meu filho, a virtude e o esforço que merece a verdadeira glória [do trabalho verdadeiro], aprenderás com outros a fortuna [que propicia felicidade]” (XII, 360).

Exatamente porque o coletivismo sempre foi mais cultuado pela modernidade, em detrimento do individualismo, mais do que o herói homérico, o virgiliano teve grande fortuna na história literária do



Ocidente. Basta dar uma vista d'olhos nos delicados poemas do Arcadismo italiano do século XVIII, que soube imitar com criatividade, e de acordo com o conceito de imitação entendido por Virgílio – consciente fidelidade aos modelos da literatura grega, considerados como protótipos de perfeição artística e humana –, não só a alma do poeta mantuano, mas também do povo italiano. Nesse sentido, remetemos o leitor ao nosso artigo “Metastasio e Cláudio Manuel da Costa: influências estéticas e métricas”⁴³, onde, entre outros motivos poéticos, analisamos a concepção de herói do arcadismo, chegando à conclusão de que há semelhanças entre os heróis metastasiano e claudiano, no que diz respeito ao amor da virtude e da justiça como forma de temperança e progresso sociais.

7. A PAISAGEM IDEAL

Outro motivo poético recorrente e importante na poesia virgiliana é o da paisagem ideal. Para a ação de um homem ideal, um lugar ideal: pátria de pastores e poetas, de sonhos e amores felizes. Por isso, Virgílio não adotou as paisagens sicilianas dos antigos poetas bucólicos, porque já há muito tempo devastada pelas sucessivas guerras civis. Substituiu-a em muitas élogas pela paisagem ideal de uma Arcádia imaginária: um lugar ameno, onde os seus simples pastores pudessem cantar com espontaneidade os seus sonhos de amor e liberdade; externar suas mágoas e queixumes, longe do burburinho e das tribulações das cidades. Um lugar que, ao invés de lhes oferecer o luxo da grande cidade (o qual se compra com dinheiro) lhes oferecesse, em compensação, uma vida

⁴³. In: *Rhythmus*, S. J. Rio Preto, 15: 51-82, 1991, especificamente às págs. 62 e 63.

sossegada e inocente em comunhão com a natureza; vária abundância; ar puro e saudável, brisa fresca e suave, sombra farta e repousante; límpidas e vivas fontes, coloridas e odorosas flores, frescos e brandos sonos; mais o gado mugidor e a algazarra da passarada.

A paisagem ideal, em Virgílio, constitui o motivo principal para a descrição poética da Natureza. São vários os *topoi* da Natureza que servem para descrever esse lugar. Entre eles, o mais comum se resume num pequeno espaço da natureza em que há uma sombra aconchegante, onde o campônio possa, repousado em branda relva, compor e cantar os seus versos de amor a uma bela pastora: “Ó Títiro, deitado à sombra de uma vasta faia, / aplicas-te à silvestre musa com uma frauta leve” (I Buc., 1-2); ou, então, já que os filósofos admitiam, a sombra era também lugar ideal para o pastor apaixonado cantar o seu desespero por um amor não correspondido, mesmo que este amor fosse por um belo jovem da cidade:

Córidon, o pastor, ardia pelo belo Aléxis,
delícias de seu dono, mas não tinha o que esperar.
Apenas freqüentava as faias densas, de sombrias
copas, junto das quais lançava aos montes e florestas,
com vã paixão, sozinho, estes lamentos mal cuidados:
“Não prestas atenção, cruel Aléxis, nos meus cantos? ...”
(II Buc., 1 e segs.)

E, no seu canto, descreve a riqueza e as belezas dos montes da Sicília, mas, como o jovem citadino não se entusiasma com a rústica paisagem, com o campo real que lhe é descrito, surge, então, na mente do pastor, a idéia de lhe oferecer as delícias de um campo ideal, de um campo de sonho, onde, na companhia das ninfas, o seu amor poderia realizar-se:

“Vem para cá, belo menino; as Ninfas para ti
 trazem cestas de lírios; para ti a branca Náíade
 colhe violetas pálidas, também papoulas altas,
 e narcisos lhes junta, e a perfumada flor do aneto;
 então tecendo-os com a lauréola e outras ervas suaves,
 orna os murtinhos tenros com os tegetes amarelos.
 E frutos brancos, de lanugem branda, eu colherei,
 e essas castanhas que a Amarilis minha tanto amava;
 ameixas cor de cera juntarei, assim honrando-as;
 e colher-te-ei, ó louro, e próximo de ti porei
 o mirto: juntos, misturais vossos odores suaves”.
 (II Buc., 45-55).

Esta paisagem mista, rica de tons vários e suaves aromas, que faz lembrar as paisagens coloridas de Homero, não era muito do estilo de Virgílio, mas teve muitos seguidores no transcorrer da história literária. Era de sua preferência, na poesia pastoril, colocar o sítio ideal numa saliência de terreno, num monte idealizado, coberto de “sonoros bosques e pinheiros / eloqüentes; ele ouve sempre amores de zagais” (VII Buc., 22-3).

Outras vezes, também à maneira de Homero, ou, se quisermos, da convenção arcádica, o lugar escolhido para os pastores recitarem seus versos era uma fresca gruta, com a entrada atapetada de vide virgem: “Vê como a videira / silvestre espalha na caverna os seus racemos raros” (V Buc., 6-7).

Em síntese, os quadros da Natureza, nas *Bucólicas*, são verdadeiros *topoi* de lugar. Servem de argumento retórico para louvar as belezas e a fertilidade dos campos, e, ao mesmo tempo, têm uma finalidade prática: servem de propaganda política que, ao mostrar o contraste rústico versus civilizado, tinha por objetivo convencer os ociosos da cidade de que a vida campestre era mais agradável e feliz, mais pacífica e tranqüila, porque afastada dos ruídos e turbulência das cidades, e, assim, incitá-los a voltar para os campos a fim de produzir mais e viver melhor. O que,

aliás, não deixava de estar de acordo com a reforma agrária iniciada por César e continuada por Otávio. No entanto, nada de desmérito artístico. É a verdadeira arte engajada que, ligada às tradições da poesia bucólica, procurava fazer, com criatividade, a apologia do governo. E é uma verdadeira poesia bucólica porque tem também o fim de suscitar ou revelar um mundo extasiado, radioso, onde a beleza é igualmente nobreza, bondade; um mundo onde o homem pode abrir-se com espírito de confiança e de acolhimento, porque sabe que as suas falhas serão respeitadas; um mundo que, de acordo com o mito das Divindades Primordiais, instiga o amor. Enfim, um verdadeiro *locus amoenus*, um lugar verdejante cheio de delícias; um lugar repousante que, diriam os mais sensualistas, foi feito para o amor.

8. O *LOCUS AMOENUS* PASTORIL E OS CAMPOS ELÍSIOS

O *topos* do *locus amoenus*, lugar ameno ou aprazível, foi muito discutido desde o fim da Antigüidade. Discutiu-se muito o sentido da palavra *amoenus*: estava ela relacionada ao vocábulo *amor*?; era apenas um “termo técnico” da geografia do solo ou um termo técnico retórico? Ernst Curtius⁴⁴, analisa a evolução conceptual do termo na retórica do fim da Antigüidade e na dialética do século XII. Procura demonstrar historicamente que, a partir da época imperial até o século XVI, o *locus amoenus* é um *topos* bem delimitado da descrição da paisagem, pois a ele se ligam outros problemas de tópica histórica e estilística. Para ilustrar seu discurso, cita vários exemplos de poetas e retóricos latinos e medievais que introduziram belas ampliações e deram novos coloridos ao *topos* virgiliano, quase todos derivados do “jardim” que o pastor Córidon imaginara oferecer, como palco do seu amor, ao jovem Aléxis.

⁴⁴ . *Op. cit.*, págs. 199 e segs.



No nosso artigo, acima citado⁴⁵, também analisamos a importância desse *topos* na poesia neoclássica do século XVIII, procurando mostrar as diferenças de interpretação dadas pelo árcade italiano Pietro Metastasio (Artino Corasio, 1698-1782) e pelo nosso Cláudio Manuel da Costa (Glauceste Saturnio, 1729-1789), quanto à descrição da paisagem. Ambos souberam imitar com criatividade os autores modelares e foram buscar no contraste rústico versus civilizado de Virgílio os elementos poéticos ideais ao desenvolvimento do tema.

Metastasio, apaniguado de príncipes e arguto observador dos costumes aristocráticos da época, escrevia para um público culto e refinado, indolente e galante. E, para velada e delicadamente criticar a futilidade e o cinismo daquele povo, nada melhor do que a expressão simples e natural do homem do campo. Por isso, até os grandes personagens da história vestem-se com véus pastorais e exprimem as ânsias e as amarguras, as alegrias e as paixões dos pastores, procurando, dessa forma, retratar a tranqüilidade da vida campestre em oposição à agitada vida citadina⁴⁶.

Cláudio Manuel, bacharel provinciano do novo Brasil, mas de formação européia, assim que retornou dos estudos concluídos em Coimbra, sentiu que o contraste entre o rústico berço mineiro e a experiência intelectual e social da Metrópole seria grande empecilho à sua completa adesão ao convencionalismo arcádico. A consciência da “grossaria” da sua terra foi motivo de muito se desculpar na sua obra por não se adaptar logo ao estilo “simples”: os prados floridos da Arcádia

⁴⁵ “Metastasio e Cláudio Manuel da Costa: influências estéticas e métricas”, págs. 58-62.

⁴⁶ In: *Opere*, t. III, “Il re pastore” (ato 1, cena 1ª), pág. 254, Elisa faz abertamente o elogio do mundo pastoril e idílico: “Alla selva, al prato, al fonte / io n’andrò col gregge amato; / e alla selva, al fonte, al prato / l’idol mio con me verrà. / In quel rozzo angusto tetto, / che ricetto a noi darà, / con la gioia e col diletto / l’innocenza albergherà” (À floresta, ao prado, à fonte / irei c’o rebanho amado; / e à floresta, à fonte, ao prado / meu amor comigo irá. / O pequeno e rude teto, / que refúgio nos dará, / com prazer e com afeto, / a inocência abrigará) (T. do A.).

não se coadunavam com a paisagem americana, cheia de montes e vales, cortada por riachos de águas turvas e feias. Por outro lado, a vida social européia, com todo o peso de sua milenar tradição, era muito diversa da brasileira, que ainda engatinhava em busca de afirmação. Lá, um povo culto, mas pobre, explorado pelos desmandos da nobreza dominante, e, por isso, frustrado e angustiado, sonhando com o campo como um bem perdido. Aqui, um povo rico, mas inculto, também explorado pelo jugo estrangeiro, e, por isso, sonhando com o campo não como cenário de perda eufórica, mas como riqueza e força capazes de solevar os anseios de liberdade. Então, o nosso poeta, mesmo estando de acordo com os cânones da poesia arcádica, mas, a seu modo, foi buscar na paisagem americana a inspiração para os seus versos, dando, assim, vazão ao “sentimento nativista”⁴⁷.

Em outro artigo⁴⁸, analisando a paisagem em Tomás Antônio Gonzaga (Dirceu, 1744-1810), amigo, confidente e discípulo de Cláudio Manuel da Costa, observamos que neste árcade a paisagem ideal é, às vezes, lugar ameno de virgiliana memória: a Natureza vira refúgio para o culto homem do burgo, oprimido por distinções e hierarquias sociais. Numa poesia delicada, breve e musical, à maneira das famosas arietas de Metastasio, Gonzaga descreve a Natureza como lugar ideal para a

⁴⁷ . O soneto “Leia a posteridade, ó pátrio Rio” (*Obras poéticas*, vol. I, págs 103-04) retrata bem esse amor localista, em que a oposição rústico versus civilizado não é feita entre campo versus cidade, mas entre Colônia versus Metrópole, isto é, o poeta procurando exaltar a realidade brasileira, representada pela paisagem rústica mas rica em ouro, que gera, por isso, ambição entre os homens – especialmente dos governantes reinóis – põe em conflito o amor pela terra e as solicitações da cultura européia: [Ó, Ribeirão do Carmo,] “Não vês nas tuas margens o sombrio, / Fresco assento de um álamo copado. / Não vês Ninfa cantar, pastar o gado / Na tarde clara do calmoso estio. / Turvo banhando as pálidas areias / Nas porções do riquíssimo tesouro / O vasto campo da ambição recreais”. Mas, a bem da verdade, temos a observar que nas cantatas e cançonetas, escritas em português ou em italiano, e bem ao estilo de Metastasio, Cláudio descreve uma Natureza tipicamente arcádica. Os elementos da Natureza servem não apenas como pano de fundo às suas inquietações amorosas, mas são também os confidentes dos seus próprios males.

⁴⁸ . “A presença de Pietro Metastasio em Tomás Antônio Gonzaga e Manuel da Silva Alvarenga”. In: *Rhythmus*, 17/18 (1993-1994): 01-31.

realização das inclinações sensuais ou nostálgicas do homem oprimido pelas obrigações sociais:

Num sítio ameno,
Cheio de rosas,
de brancos lírios,
murtas viçosas,

Dos seus amores
na companhia,
Dirceu passava
alegre o dia (Lira 42)⁴⁹.

Outras vezes, a amenidade e alegria dos campos, “a regular beleza, / que em tudo quanto vive nos descobre / a sábia Natureza” (Lira 39), muda de aspecto quando o poeta encontra-se distante do objeto amado (separados por imposição de família). A ausência da amada muda a beleza das coisas porque muda o próprio estado de espírito do poeta. Ele passa a ver a Natureza não com os olhos da razão, mas com os do coração e, por isso, ela se veste com as cores tristes da sua alma:

Acaso são estes
os sítios formosos,
onde passava
os anos gostosos?

Os sítios formosos,
que já me agradaram,
ah! não se mudaram;
mudaram-se os olhos
de triste que estou (Lira 24)

⁴⁹ . Os versos de Gonzaga foram transcritos da edição crítica de Rodrigues Lapa: *Poesias - Cartas Chilenas*.

Mas, à maneira de Cláudio, outras vezes o poeta deixa de lado o convencionalismo arcádico e, tomado de amor pela terra mineira, que carinhosamente o acolheu quando veio de Portugal, descreve a paisagem com minúcias de cor local. Basta ver a lira 54, onde descreve a labuta dos escravos na mineração do ouro, na derrubada e queima das matas para o preparo do solo e plantio do grão, do fumo e da doce cana.

Pelo que acabamos de comentar sobre o *locus amoenus*, fica evidente que esse *topos*, passando de Teócrito para o gênio de Virgílio, depois frutificou em numerosa descendência com algumas variações, decorrentes do credo estético de cada autor. De fato, nos versos das *Bucólicas*, Virgílio descreveu com virtuosismo verdadeiros lugares amenos, que serviam de refúgio ao amor ou de cenário a perdidas euforias. Mas, é interessante observar que ele não usou nenhuma vez a palavra *amoenus* nesses versos. A palavra aparece na *Eneida* para qualificar a “bela” Natureza, com a função de lugar sagrado ou de cenário divino de sonhos de glória e liberdade, que envolve as almas dos personagens induzindo-os a agirem de acordo com os mais puros sentimentos humanos. Ele a usa, por exemplo, na descrição dos Campos Elísios, lugar aprazível por excelência, onde Enéias, acompanhado pela Sibila, vai oferecer o “ramo de ouro” à deusa Prosérpina, a fim de que lhe seja permitido ir à presença do pai:

... chegam aos lugares aprazíveis e às risonhas veredas dos bosques afortunados, morada dos bem-aventurados. Um éter mais amplo veste esses campos de uma luz purpúrea; os moradores têm um sol e astros que lhes são próprios (VI, 186).

Lá, no meio de um “oloroso bosque de loureiros” e às margens de um riacho que brota do “fundo” da terra, os bem-aventurados: os guerreiros que combateram até a morte pela pátria, os sacerdotes que em vida serviram de exemplo de virtude, os poetas piedosos cujos versos foram dignos de Febo, os que cultivaram as artes para embelezar a vida e os que, pela retidão e boas ações, merecem viver na memória dos outros, banqueteiavam-se na relva, entoando, jubilosos, em coro, hinos em louvor aos deuses. E, continuando a descrição dos “lugares aprazíveis”, Virgílio faz a Sibila interpelar uma daquelas “almas felizes” a respeito do paradeiro de Anquises. Ela, a alma do poeta Museu, que se destacava entre as outras pela sua altura, então, lhe responde: “Ninguém possui morada fixa; habitamos estes bosques frondosos, vagamos pelas margens dos rios e nos prados banhados pelos arroios” (VI, 187). Em seguida, mostra-lhes o caminho e Enéias encontra a alma do pai “no fundo de um verdejante vale”, contemplando, “com interesse e atenção, as almas ali reclusas e destinadas a sair à luz do alto” (VI, 187). Enéias fica curioso e o pai explica-lhe, então, o mistério: “As almas, a quem o destino atribuiu outro corpo, bebem nas ondas do rio Letes uma água tranqüila e longo esquecimento” (VI, 189). No fundo de um vasto abismo, as almas expiam seus males, depois, em número reduzido, são enviadas ao Elísio quando, um dia, completado um ciclo de mil anos, um deus as convoca em longa fileira no rio Letes para que, “esquecidas do passado, revejam a abóbada do alto e comecem a querer voltar a um corpo” (VI, 190).

Pela série de citações de Virgílio, percebe-se o interesse que o poeta tinha pelo simbolismo do ciclo e do renascimento. Pusera os sítios ideais dos juvenis versos bucólicos no alto, em floridos e arborizados montes, e, do mesmo modo, também pôs no alto os Campos Elísios, sítio ideal dos adultos versos épicos. Isso não deixa de revelar uma nata aspiração do poeta pela ascensão espiritual do ser humano, como forma de libertação das frustrações e ambigüidades da vida ou de almejos de

Op. cit., pp. 215 a 216 e 217.

fama e glória. Para o homem frustrado e oprimido pelos desajustamentos da convivência social, nada melhor que um campo ameno para equilibrar a angústia de viver. Daí a atitude da convenção pastoral em evocar o campo como um bem perdido, como volta à Idade de Ouro. No entanto, nos versos pastoris a visão de descida, que completa o simbolismo do renascimento, não está bem explícita. O que fica evidente é a visão de subida, de ascensão do homem, que se efetiva através do ritmo cíclico das idades do mundo.

Na *Eneida*, o simbolismo do renascimento está claro. A ênfase recai na visão de descida, na viagem ao inferno, mas, na verdade, o que se almeja é o alto, a ascensão do herói. Através de “ampla caverna” o herói entra num mundo de tormento e de punição, onde presencia toda a tragicidade e ambigüidade da vida. Com isso aprende a desvendar as coisas escondidas pela terra e pelas trevas e se prepara para ascender espiritualmente, para galgar o mundo superior, no qual deverá cumprir piedosamente a missão estabelecida pelo Fado, ou seja, governar os povos sob seu domínio e, com sabedoria, “impor as condições da paz, poupar os vencidos e subjugar os soberbos” (VI, 194). Para o homem excepcional (herói = semideus), que é irresistivelmente impelido a cumprir sua obra, o *locus amoenus* é um lugar sagrado onde se dá o aprendizado de ritos religiosos, a aquisição de saber, normalmente de um saber esotérico, e a purificação do espírito, o que lhe permite realizar seus sonhos de fama e glória. Daí a atitude épica em evocar esse lugar divino como símbolo do renascimento do homem para uma vida melhor, isto é, voltar à Idade de Ouro.

Do *locus amoenus* virgiliano – conforme nos afiança mais uma vez Ernst Curtius⁵⁰ – os poetas cristãos da Idade Média e da Renascença foram tirar belas imagens para descrever o paraíso terreal, introduzindo nesse *topos* algumas mudanças. A mais significativa delas, de acordo

⁵⁰. *Op. cit.*, pags. 206 a 209 e n. 43.

com o espírito cristão, é que no Elísio de Virgílio não havia árvores frutíferas; no Paraíso cristão elas tornam-se indispensáveis, por causa do fruto proibido. O *topos* também influenciou a descrição de jardins. O Éden de Dante é um *locus amoenus* com aparência de um jardim de clima perpetuamente temperado, do qual provêm e para o qual retornam as sementes da vida vegetal do mundo de baixo (mundo habitado pelos homens). O Éden é, então, o ápice do ciclo natural. A partir do século XVIII, os poetas românticos, talvez embevecidos com a “luz purpúrea” dos Elísios, ou então, com a árvore da ciência do bem e do mal, que assume a cor roxa, dos versos edênicos de Dante, ligaram esse *topos* ao mito dos jardins de Adônis⁵¹ para simbolizar o ciclo e o renascimento. E, procurando entender a mutabilidade da vida, resgatar o pecado, cantar vitória sobre a morte e a corrupção e aplacar a angústia de viver, os poetas de ontem e de hoje, num esforço intelectual e moral, sonham com o retorno ao passado, à perda da juventude, para renascerem livres de todo mal.

⁵¹. Conforme Spalding (*Dicionário da mitologia greco-latina*, “Adônis”, pags. 6-7), a expressão “jardins de Adônis” deriva das festas, chamada *Adônias*, que eram instituídas em honra do jovem Adônis. Alguns dias antes dessas festas, punham em vasos grãos de germinação rápida; em pouco tempo nascia uma seara que logo fanava e morria: eram os jardins de Adônis, símbolo da existência efêmera do jovem mortal amante da deusa Vênus. O simbolismo da cor púrpura está ligado ao sangue da coxa ferida do jovem, atacado por enorme e feroz javali. O sangue, derramado da ferida, transformou-se em anêmona e as gotículas de sangue, que pingavam do seu corpo dilacerado, transformaram-se, onde caíam, em rosas vermelhas. Quanto à árvore do conhecimento de Dante, é quase certo que a cor roxa ou púrpura simboliza o sangue de Cristo, derramado na cruz.

CAPÍTULO IV

IDADE MÉDIA E CRISTIANISMO

1. Perfil histórico-religioso e a questão da língua – 2. Carlos Magno e a instituição do Feudalismo – 3. O império siciliano de Frederico II: as origens da literatura italiana e São Francisco de Assis – 4. A escola Siciliana: os gêneros literários cultivados.

1. PERFIL HISTÓRICO-RELIGIOSO E A QUESTÃO DA LÍNGUA

Antes de adentrarmos ao tema propriamente dito, faz-se necessária uma pequena explanação histórica sobre a literatura latina, que antecedeu a literatura medieval italiana, para não perdermos de vista a questão da continuidade do processo literário.

Até há pouco tempo atrás, não se sabia bem como os principais *topoi* da literatura clássica antiga, principalmente os de Virgílio, passaram para a literatura medieval, uma vez que a literatura latina da alta e da baixa Idade Média estava muito mal estudada. Ainda hoje é bastante restrito o número dos estudiosos que se dedicam a tais estudos, seja porque ainda está arraigada na mente do homem ocidental a crença de que a Idade Média fora uma época de trevas, de ignorância e de intransigência religiosa, seja porque se trata de disciplina um tanto quanto espinhosa, que exige, além de grande abnegação, um gosto todo



especial para as línguas e literaturas clássicas e, sobretudo, para a filologia latina. O grande mérito do filólogo alemão Ernst Curtius (que não cansamos de citar) foi esse. Com clareza ele traçou o itinerário da cultura da Idade Média latina, com o objetivo de demonstrar, com base na Filologia e na História, que a literatura européia é uma “unidade de sentido” porque possui estrutura autônoma e apresenta formas de ação, de crescimento e de continuidade. Assim é que hoje podemos dizer que é possível fazer do passado presente: com uma nova tradução, Homero torna-se atual.

Do conjunto da Antigüidade clássica recebeu a Idade Média a herança conservada pela fase final da Antigüidade latina e adaptou-a. Até a oficialização do cristianismo, os clássicos greco-romanos foram “imitados” normalmente pelos epígonos, mas foram sistematicamente transmitidos pelos gramáticos e retóricos que os consideravam autoridades didáticas. Com a elevação do cristianismo à religião do Estado (380), por obra do imperador Teodósio (345-395), ocorreu naturalmente a intolerância cristã contra os pagãos. Houve a cisão dos espíritos e, logicamente, a atitude dos novos intelectuais cristãos era reagir contra o culto dos modelares autores pagãos. Santo Agostinho, por exemplo, desaprova a leitura de Virgílio. No entanto, como a incipiente literatura cristã não podia renunciar à forma de expressão da cultura antiga, nasce daí a discórdia na poesia cristã, ou melhor, reelaborando o pensamento, a poesia cristã nasce em discórdia.

As dúvidas eram muitas: devia a nova poesia inspirar-se somente na doutrina cristã, nos estudos da Bíblia, ou devia ela dar continuidade aos valores tradicionais expressos pela literatura antiga?. O saber profano depende do sagrado ou existe uma correspondência sistemática das



formas da literatura bíblica e profana?. Alguns livros da Bíblia não foram também escritos em versos? Chega-se, então, com o desenvolver da polêmica, à conclusão de que o elemento literário é um denominador comum entre os livros sagrados e os profanos. Os livros bíblicos, escritos em versos, também deveriam ser interpretados como monumentos literários. Assim sendo, a análise retórico-gramatical que se fazia dos poetas antigos passa a valer também para o texto bíblico. Quem não tivesse amplo conhecimento da “gramática” da literatura profana não poderia compreender e, muito menos, defender vitoriosamente o Evangelho.

Por outro lado, concomitantemente à polêmica profano versus sagrado, aparece a chamada “prova de antigüidade”, isto é, sendo as escrituras sagradas dos judeus mais velhas do que os poetas e sábios helênicos, não há dúvidas de que, por uma série de conjunções históricas, estes conheceram aquelas e com elas aprenderam. Disso resulta, em linhas gerais, que não existiria um Homero sem ter existido antes um Moisés, do mesmo modo que não existiria, posteriormente, um Virgílio sem Homero, um Dante sem Virgílio, e assim por diante. E, de acordo com esse raciocínio, poderíamos dizer que, se Moisés foi o primeiro poeta, a poesia tem então origem divina.

Desse modo, o poeta cristão, renunciando aos deuses pagãos, continua admirando a poesia antiga; apenas declina das suas “mentiras” (isto é, mitologia), ou então, adapta-as à nova realidade, à nova visão de mundo. Assim, Virgílio continuou e continua sendo imitado como um modelo de perfeição.

Não poderíamos encerrar essas breves considerações sobre a poesia latina, sem fazermos referência a outro fato que faz da Idade Média um

período pouco conhecido da História literária: a questão da língua. Quando Roma construiu seu vasto império, com pretensões universais, ela sempre impôs aos povos vencidos o latim como língua oficial do Estado. Com a elevação do cristianismo à religião do Estado, o latim torna-se obviamente a língua da Igreja Católica, havendo inclusive a necessidade de se rever e aprimorar a tradução da Bíblia. A tarefa é delegada a São Jerônimo, profundo conhecedor da “gramática” latina e estudioso do grego e do hebraico⁵². O cristianismo colaborou muito, de uma parte, para o fortalecimento e difusão do latim até nossos dias. De outra parte, para o crescimento contínuo do poder eclesiástico.

A partir do século V, começam, de forma mais intensa e concreta, as invasões dos bárbaros. Primeiro, os germanos e, mais tarde, os árabes que, em conjunto com a difusão do cristianismo, constituem as causas principais da queda do Império Romano. Logicamente, o contato dos povos bárbaros, que não falavam o latim, com a língua de Roma determinou a sua gradual degeneração. Os germanos deixaram persistir a língua latina como único meio de comunicação, em virtude da sua simpatia pelo cristianismo. Logo, “romanizaram-se”. Os seus reis assim que tomaram pé da situação, cercaram-se de mestres de retórica, juristas e poetas. Mandavam compor em latim as suas leis, documentos e cartas. Os traços essenciais da vida espiritual da região dominada, a que davam

⁵² . São Jerônimo traduziu quase toda a Bíblia do texto original (hebraico). Disso surgiu grande polêmica de interpretação religiosa por parte dos padres mais radicais; a tradução do grande filólogo só foi, então, elevada à categoria de única autêntica pelo Concílio Tridentino (8 de abril de 1546). “O texto revisto, ainda hoje oficialmente em vigor, apareceu em 1592. É o texto fornecido pelas livrarias católicas. Quem compra hoje a *Vulgata*, não adquire somente a Bíblia latina, mas também a introdução de Jerônimo à obra inteira e aos livros bíblicos em separado: vinte e cinco folhas impressas – um breviário do humanismo cristão, como o entendia Jerônimo, breviário baseado na idéia de que existe uma correspondência entre a tradição pagã e a cristã” (Curtius, *op. cit.*, pág. 75).



o nome de România, continuaram os mesmos até o século VIII, quando parte da România foi invadida pelos árabes. Com estes, que vieram inflamados por uma nova fé, a situação começa a mudar: os romanos “arabizam-se”. O latim passou a degenerar-se mais rapidamente. Na região do Mediterrâneo ocidental, absorvida pelo Islamismo, a cultura rebaixou a um nível rústico. Logo desapareceu, entre os leigos, a capacidade de ler e escrever.

2. CARLOS MAGNO E A INSTITUIÇÃO DO FEUDALISMO

Quando Carlos Magno (742-814), rei dos francos, restaurou através da força e da fé cristã o Império Romano do Ocidente e constituiu um novo organismo – o “Sacro Império Romano” –, a única gente instruída, com a qual podia contar para administrar o Estado, era uma casta clerical. Estes religiosos contribuíram, então, para que o universalismo de Roma assumisse duplo aspecto: ao lado do Estado, surge a pretensão do domínio da Igreja, cujo pensamento também é universal. Até o século XI a colaboração de ambos os poderes é a norma. O crescimento do poder temporal da Igreja foi uma constante preocupação dos homens de fé e de instrução. Ainda no começo do século XIV é o ponto em torno do qual gira o pensamento de Dante. Mas, voltando a Carlos Magno, no império carolíngio o latim tornou-se língua erudita. Entretanto, como no reino de Carlos Magno entremesclavam-se celtas, romanos, francos e saxões, em contraposição ao latim, começam a se estruturar outras línguas, ditas “populares” ou “vulgares” (também neolatinas), cuja incipiente gramática apóia-se no latim. Origina-se daí o conceito de línguas românicas: línguas faladas no

território do império – do mar Negro ao Atlântico – ao qual se dava o nome de România. A começar do Oriente, são elas: romeno, italiano, francês, provençal, catalão, espanhol e português.

Carlos Magno era analfabeto (mal sabia escrever o próprio nome), no entanto, com espírito de grande humanista, dedicou-se ao ressurgimento da cultura ocidental: fundou escolas públicas gratuitas, ordenou que cada igreja-catedral tivesse uma escola, onde os alunos pudessem aprender, além de religião, os grandes autores latinos, e reuniu na própria corte os mais ilustres letrados daquele tempo. Para bem administrar o vasto império, dividiu-o em menores circunscrições, chamadas *condados* (territórios centrais de pequena extensão, concedidos aos condes) e *marquesados* (territórios periféricos mais vastos, concedidos aos marqueses). Os condes e os marqueses, agora denominados *vassalos* do rei, deviam representar o imperador, receber os impostos, administrar a justiça e comandar as milícias nas suas jurisdições. Para prestar esses *serviços*, os vassalos recebiam do imperador um *benefício*, isto é, o usufruto das terras, cujo prazo dependia da vontade do imperador. Muitos vassalos, ou por residir na Corte, ou para obter mais lucros, subdividiram do mesmo modo o território a eles concedido. Com isso, o poder do imperador foi pouco a pouco enfraquecendo-se, pois o vassalo do vassalo foi perdendo a noção de autoridade. A quem, de fato, ele devia obedecer?

Com a morte de Carlos Magno, o império corolíngio entra em crise por causa da disputa da coroa pelos seus descendentes. Seu filho Ludovico, o Pio (778-840), não conseguindo administrar bem o império, dividiu-o entre os quatro filhos, começando aí a dissolução do império. O primeiro ato foi o surgimento de núcleos nacionais dotados até de uma

língua vulgar que não é mais o latim. Prova disso são os juramentos de Estrasburgo (842), uma espécie de tratado dividido em duas partes, uma escrita em alemão, a outra em francês. Outra consequência das lutas fratricidas foi a instituição do Feudalismo: os benefícios (isto é, os territórios) concedidos aos grandes senhores do império são reconhecidos como perpétuos e transmissíveis aos herdeiros dos vassalos, e não mais uma concessão temporária. Com a subdivisão dos feudos entre os nobres e guerreiros apaniguados destes, formou-se uma hierarquia feudal e, mais tarde, os feudatários conseguiram obter a *imunidade*, isto é, transferência de alguns direitos soberanos ao detentor da terra. Destarte, o grande vassalo tornou-se um pequeno rei autônomo no âmbito das suas terras. E, ao findar o século IX, a Europa já estava desmembrada em pequenos reinos: França, Provença, Itália, Alemanha, e outros menores, cada um com a sua própria língua que, no começo, era usada para a redação de documentos, inscrições e epitáfios. Para a língua literária era ainda reservado o latim. Os primeiros monumentos literários em língua vulgar só começaram a aparecer na segunda metade do século XI, no norte da França.

No século X, surge, com os Otões, imperadores alemães, o “Sacro Império Romano-germânico” e a Itália passa a ser dominada pelos alemães. Desde Oto I, a palavra România passa a designar a parte românica do império – a Itália. Com a aquisição da coroa da Sicília, a corte dos Hohenstaufen, ligou-se mais estreitamente à poesia latina. Mas foi somente no século XIII, com Frederico II, da Suécia (1194-1250), detentor da coroa da Sicília, que aparecem os primeiros monumentos literários em dialetos italianos.



3. O IMPÉRIO SICILIANO DE FREDERICO II: AS ORIGENS DA LITERATURA ITALIANA E SÃO FRANCISCO DE ASSIS

No império siciliano de Frederico II, nasceu a primeira escola poética italiana, à qual se dá o nome de “Escola Siciliana”, que, apesar do nome, reúne poetas de todas as partes da Itália e de todas as tendências poéticas. Além do incentivo que dava aos poetas dialetais e de compor poesias ele mesmo, o Imperador regalava-se também com as comédias latinas, que seus juristas compunham, e com as poesias laudatórias que recebia de ingleses. Pode-se dizer – juntamente com os historiadores italianos – que a poesia italiana tem origem na cultura clássica e na cultura clerical. Disso decorre que nenhum poeta primitivo foi inculto e, portanto, hoje não se pode aceitar a tese de que a poesia italiana tenha se originado no povo inculto (menestréis). Os primeiros poetas italianos compunham tanto em latim quanto no vulgar, e alguns escreveram também em francês e provençal, o que atesta o desenvolvimento histórico da romanização. Mas, para assunto menos elevado, ou quando queriam ser compreendidos pelo povo menos culto, davam preferência à língua popular da própria região natal. Logo, a primitiva poesia italiana é uma poesia de forma culta, recheada com motivos populares ou popularescos que retratam a fisionomia nacional da emergente civilização italiana.

Contudo, temos de acrescentar que a civilização italiana surgiu no século XIII, quando já estava madura a Literatura Italiana – se considerarmos que literatura não é apenas poesia pura ou aquilo que é expresso romanticamente em forma de romance. Também a filosofia, a crítica, a política e a literatura moralista podem ser consideradas formas

de literatura. Nesse sentido, a literatura italiana dos séculos XI e XII não foi pobre. Mas toda essa literatura foi escrita em latim, obviamente porque na Itália, mais do que nas outras nações, houve ainda na Idade Média um intenso culto do latim clássico, pois a Itália considerava-se o país depositário mais direto da romanização. Os italianos daquela época achavam o vulgar uma língua boa para o uso e a conversação, mas não para exprimir por escrito a cultura do povo. Aliás, essa foi uma das grandes preocupações de Dante, que preferia o vulgar para assuntos de interesse do povo em geral e o latim para assuntos de interesse dos doutos ou estudiosos.

Então, pergunta-se: por que os poetas do século XIII começaram a escrever também em dialeto popular? Não há documentos que comprovem quando o povo deixou de compreender o padre na igreja, mas sabe-se que as heresias e os movimentos religiosos dos séculos XII e XIII voltaram-se para o povo e nele adquiriram um enérgico impulso dialetal. Surge na época uma polêmica contra o latim e a necessidade de se fazer compreender pelo povo: daí o uso do vulgar italiano. Cada poeta passou então a escrever utilizando o próprio dialeto nativo, enobrecendo-o, enriquecendo-o, purificando-o, absorvendo nele as experiências do latim da escola e da cúria romana, e ainda as experiências das antecedentes literaturas românicas, principalmente das literaturas francesa e provençal. Só mais tarde, com as obras de Dante, Petrarca e Boccaccio é que passou a prevalecer o toscano “ilustre”⁵³. Então, quando

⁵³ Os copistas toscanos dos séculos XIII e XIV costumavam traduzir para o toscano as poesias dialetais de outras regiões, apenas mantendo algumas palavras do outro dialeto por questão de metro ou de rima. Essa prática contribuiu muito para a difusão e o desenvolvimento da poesia na região da Toscana, região constantemente abalada por conflitos políticos, o que, aliás, não deixa de ser outra forte causa para o fortalecimento do estro poético. Em regra, as poesias medievais, que constam das antologias, são quase todas grafadas em toscano.

se fala da primitiva poesia italiana não se pode precisar, geograficamente falando, a sua origem. Afirma-se hoje que o primeiro notável monumento da literatura italiana é o *Cantico delle creature* (*Canto das criaturas*), mais conhecido por *Cantico di frate Sole* (*Canto do irmão Sol*), de São Francisco de Assis, composto por volta de 1220, que desencadeou uma rica e fértil poesia religiosa na região da Úmbria, região continuamente explorada pelos interesses temporais da cúria romana.

A São Francisco de Assis foram atribuídas muitas *laudas*, isto é, composições em versos em louvor de Deus, dos santos, dos heróis, e muitas orações latinas. Na verdade, seguramente, pode-se atribuir a ele só o *Canto do irmão Sol*, e por ele o santo entra na história da literatura italiana. Nele São Francisco canta os louvores de Deus em nome de todas as suas criaturas:

Altissimu, onnipotente bon Signore,
tue so le laude, la gloria e l'onore et onne benedictione.
A te solo Altissimo, se konfano
et nullu omu ene dignu Te mentovare.

Laudato si, mi Signore, cum tucte le tue creature,
spetialmente messor lo frate sole,
lo quale jorna, et illumini per lui;
et ellu è bellu e radiante cum grande splendore;
de Te, Altissimo, porta significazione.

Laudato si, mi Signore, per sora luna e le stelle;
in celu l'ài formate clarite et pretiose et belle.

Laudato, si mi Signore, per frate vento
et per aere et nubilo et sereno et onne tempo,
per le quale a le tue creature dai sustentamento.

Laudato si, mi Signore, per sor'acqua,
la quale è multo utile, et humele, et pretiosa et casta.

Laudato si, mi Signore, per frate focu,
per lo quale ennallumini la nocte,
et ello è bellu, et jucundo, et robustoso et forte.

Laudato si, mi Signore, per sora nostra matre terra,
la quale ne sustenta e governa,

e produce diversi fructi, com coloriti fiori et herba.
 Laudato si, mi Signore, per quilli che perdonano per lo tuo
 amore
 e sostengo infirmitate et tribulazione.
 Beati quilli che sosterranno in pace,
 ka de Te, Altissimo, sirano incoronati.
 Laudato si, mi Signore, per sora nostra morte corporale,
 da quale nullu homo vivente po skappare.
 Guai a quilli ke morrano ne le peccata mortali.
 Beati quilli che se trovarà ne le tue sanctissime voluntati;
 Ka la morte seconda nol farrà male.
 Laudate et benedicete mi Signore, e rengriate,
 e serviteli cum grande humilitate.⁵⁴

Não resistimos à tentação de transcrever todo o poema; por ele ser tão significativo e o “primeiro” da nascente literatura italiana, achamos por bem merecida a sua transcrição por inteiro. Também gostaríamos de comentá-lo por inteiro, verso a verso, mas aqui não é o lugar certo. Apenas vamos nos ater ao tema do trabalho para vermos o que mudou na tradição literária com a visão cristã de mundo, e constatarmos como os versos de São Francisco refletem essa nova concepção de vida.

Do ponto de vista filosófico, a Idade Média apresenta uma concepção metafísico-religiosa do mundo, segundo a qual todas as coisas terrenas estão ligadas ao mundo futuro e todos os seres humanos ao Ser divino, e tudo é a expressão de uma intenção transcendente – a intenção divina. Assim sendo, parece que ao homem medieval não restava outra alternativa a não ser deixar o tempo correr para mais cedo ou mais tarde voltar ao seio de Deus. A Igreja oferecia-lhe os instrumentos da salvação. Mas, se considerarmos a intenção como sendo propriamente a referência de uma atividade prática (desejo, aspiração, vontade) ao seu próprio objeto, a coisa não é tão simples assim. A intencionalidade do ato moral

⁵⁴ . Luigi Russo. *Classici Italiani*, vol. 1º, págs. 440-41.



está voltada para um *fim* e para os *meios* com que se pode atingir tal fim, os quais fazem parte da própria natureza humana. Nesse sentido, a intenção está em tudo aquilo que é impelido para um fim e, por isso, como dizia São Tomás de Aquino⁵⁵, ela é propriamente “o ato da vontade”, cujo pressuposto é a ordem, a disposição conveniente dos meios para se obter o fim, o que é posto pela razão. E, se considerarmos o valor teológico da intenção, poderíamos dizer que a Deus não importam as coisas que são feitas, mas sim a vontade, a intenção com a qual são feitas, ou, em outras palavras, não importa aquilo que se faz, mas o “como” e o “porquê” se faz. Desse modo, o mérito e o valor daquele que age não consiste na ação, mas na intenção⁵⁶.

Destarte, seguindo o tema (bastante discutido neste trabalho) da incessante busca da felicidade ou, conforme o pensamento cristão, da felicidade perdida, e, considerando como fim último do homem a felicidade, podemos dizer que o homem é impelido para tal fim por um ato de vontade. Se considerarmos ainda o pensamento de São Tomás: – “Deus é o último fim do homem”⁵⁷ –, podemos então concluir, de um modo teológico, que a verdadeira felicidade só pode ser alcançada em

⁵⁵. Abbagnano, *op. cit.* (ed. italiana), pág. 487

⁵⁶. Talvez seja essa a principal razão pela qual Dante tenha colocado as almas dos santos contemplativos mais próximas do Empíreo. Quanto a São Francisco, ele o colocou no quarto céu do Paraíso (canto XI), ou céu do Sol, onde estão as almas dos principais teólogos da Igreja. Pela boca de São Tomás, faz a sua exaltação: “... nacque al mondo un sole, [...] ch’el cominciò a far sentir la terra / della sua gran virtute alcun conforto”; (*La Divina Commedia*, N. Sapegno, págs. 922 e segs.) Pela tradução de Cristiano Martins (*A Divina Comédia*, págs. 646 e segs.) temos: “surgiu um sol vivíssimo... [...] Inda os primeiros passos empreendia, / e seu valor já demonstrava à terra / os sinais de inefável alegria”. Por analogia, São Francisco é “un sole” que iluminou o mundo com a sua santa vida e com a ordem dos frades menores, que ele instituiu. E, desde a sua conversão à vida ascética, a terra passou a sentir os benéficos influxos da sua “virtute” (por analogia à potência fecundadora do sol) e do seu “conforto” (igual à influência, ao calor, à alegria que o sol nos proporciona). Por outro lado, o sol, entendido como símbolo do esplendor divino, significa conhecimento da Verdade e consciência moral.

⁵⁷. “Abbagnano, *id.*, pág. 353.

Deus. Todas as atividades práticas do homem religioso, a sua conduta moral, os seus desejos, as suas aspirações, a sua própria vontade, devem ter por objetivo o retorno ao seu princípio criador e o identificar-se com ele. É o que, a nosso ver, São Francisco procura expressar no seu cântico: um ardente desejo de anular-se misticamente em Deus por meio da apaixonada contemplação da Sua obra.

O *Canto do irmão Sol* parece estar nos querendo dizer que a prática de profunda humildade diante do Senhor e das Suas criaturas, a voluntariosa resignação diante das enfermidades e das tribulações da vida, a consciente paz de espírito e, sobretudo, o benevolente e caridoso amor a Deus e, por extensão ao próximo, ao “outro” a quem se deve desejar o bem, são os principais meios pelos quais cada vivente pode atingir o seu fim, ou seja, alcançar a verdadeira felicidade. De acordo com o texto, podemos dizer que por meio da sua conduta moral, praticando a humildade, a caridade e o amor, os homens receberão a salvação, a Graça divina (“ka de Te, Altissimo, sirano incoronati”) e serão bem acolhidos nos reinos do céu (“Beati quilli ke se trovarà ne le tue sanctissime voluntati”), onde alcançarão a verdadeira felicidade, isto é a vida eterna (“ka la morte seconda nol farrà male”).

Portanto, diferentemente da religiosidade da poesia antiga, não mais aceitação passiva da inexorabilidade do Destino ou dos desígnios dos deuses; não mais veneração aos ossos dos falecidos heróis ou aos deuses domésticos; não mais crença no sobrenatural ou na magia; mas sim fé na palavra revelada ou na intenção divina. Por isso, não sendo o cântico verdadeira transfiguração de sentimentos em beleza, mais do que poesia é melhor dizer que é uma prece ou um hino de louvor e de agradecimento a Deus por tudo o que Ele nos dá e, ao mesmo tempo, um ato de profunda



humildade diante do Criador; em suma, um altíssimo documento de uma nova e original situação da alma defronte da Divindade.

De poético o cântico tem somente uma vaga sugestão pelo uso de estrofes (o que faz lembrar os salmos litúrgicos) e pelo ritmo simples na ordenação das imagens. Não é uma poesia regular, mas uma prosa assoante, ritmada, em que há conformidade fonética entre as vogais tônicas de palavras diferentes. A língua é o dialeto nobre de Assis (“assisiata illustre”), escrito conforme a “gramática”, isto é, baseado no latim.

No seu cântico São Francisco não renega a Natureza, mas a subordina humildemente a Deus, exatamente porque ela não é mais aquela que tudo sabe, tudo dá, tudo governa. Ela passa a ser apenas uma das criaturas de Deus, ou melhor, uma serva de Deus, cuja função é demonstrar o profundo amor do Pai pelas Suas criaturas. Por meio dela – representada pelos seus quatro elementos essenciais: o ar (ou o vento), a água, o fogo e a terra com tudo o que ela produz – Deus, com todo o seu esplendor e a sua infinita bondade, nos dá: 1) o ar, símbolo do ciclo natural do tempo, representado pelas quatro estações do ano (“nubilo et sereno”), o qual, no sentido físico, representa as fases do processo agrícola, pelo qual todas as criaturas recebem o sustento, o alimento físico necessário à subsistência, mas, no sentido espiritual, representa as fases do processo da fé, pelo qual recebemos o alimento espiritual necessário ao crescimento moral, que nos conduzirá à vida eterna; 2) a água, símbolo de luz, do resplendor divino, que, no sentido físico, é “utile et pretiosa”, pois serve para saciar a nossa sede e irrigar a terra, mas, no sentido espiritual, é “humele et casta”, pois simboliza o batismo regenerador que expulsa as trevas do pecado original e nos transmite a

humildade e castidade divinas, iluminando-nos para a vida; 3) o fogo, símbolo de pureza e alegria, que, no sentido físico, é “bellu et robusto”, pois serve para tornar a terra alegre e produtiva após o processo da queimada, mas, no sentido espiritual, é “jucundo et forte”, pois serve para queimar as impurezas da alma, robustecendo-a com a energia e a alegria divinas; 4) a terra, símbolo da fecundidade, é, ao mesmo tempo, uma irmã mais velha, que nos protege carinhosamente, e uma mãe venerada, que nos sustenta e governa.

Ao agradecer a Deus por “sora nostra matre terra”, parece que São Francisco revele um resquício da concepção pagã do conceito de Natura. À terra, um dos elementos da Natureza, é transferido o principal predicado da deusa pagã: o de ser mãe. Mas, devemos entender que não é mãe como os gregos entendiam a deusa Gaia: personificação da terra como elemento gerador das raças divinas; ou como os romanos interpretavam os desígnios da deusa Ceres – às vezes, cultivada como *Tellus mater* ou *Terra mater*, o princípio feminino da fecundidade –: verdadeira mãe dos mortais, a quem ensinou as técnicas da Agricultura. Em São Francisco, a terra é mãe porque nos sustenta, nos alimenta. É apenas a nutriz do homem, e não a sua criadora. Por outro lado, ela é também uma mãe que nos governa, isto é, que tem poder sobre nós, que dirige as nossas ações, que administra a nossa conduta conforme a intenção divina. As regras da natureza devem ser observadas para o perfeito equilíbrio do mundo. Quem age contra a Natureza, está agindo contra Deus, seu criador. A observância às leis da Natureza é o mesmo que observar as leis de Deus. Isso vale também para o amor, cujo conceito está tradicionalmente ligado ao princípio da fecundidade da terra. Mas, de acordo com o humanismo do século XII, o amor deixa de

ser erotismo e passa a orientar um tipo de moderação sexual, voltado para a perpetuação da espécie humana. Assim sendo, a Natureza passa a ser a administradora da geração de todos os seres vivos.

Então, não podemos dizer que São Francisco, ao chamar a terra de mãe, esteja considerando a Natureza do ponto de vista mitológico. E ainda, reforçando estas considerações, também não podemos nos esquecer do conhecidíssimo preceito cristão segundo o qual todos nós somos filhos da terra, isto é, do pó, do qual viemos e para o qual voltaremos.

Quanto à paisagem propriamente dita, São Francisco descreve em apenas um verso um típico *locus amoenus* cristão⁵⁸: num jardim de coloridas flores e relva aparece uma variedade de árvores frutíferas.

No cântico não está explícita a figura do homem ideal, do herói. Claro e explícito está que os louvores, a glória, a honra e todas as bênçãos (as coisas boas) dizem respeito a Deus, pertencem a Deus e não ao homem, o qual nem mesmo é digno de lembrar o Senhor (“ene dignu Te mentovare”) de que somente a Ele estas coisas convêm (“se konfano”), são próprias ou são úteis. Então, disso podemos inferir que para São Francisco a virtude do herói não está nos feitos que podem proporcionar a ele glória, honra, e tudo o mais, como era para os antigos, mas na prática da humildade que o leva a reconhecer a grandeza, a excelência (“bon Signore”) do Senhor. É por meio da humildade ou temperança, e, não pelo vigor físico ou por respeito à justiça dos homens, que o “herói franciscano” adquire a virtude capaz de elevá-lo à honra e à glória de poder contemplar a face de Deus.

⁵⁸ . Fizemos referências ao *locus amoenus* cristão às págs. 97-8.



Admirando os mudos louvores que as coisas criadas erguem ao Criador, e por amor a Ele, o “herói” suporta com tranqüilidade as tribulações da vida e liberta-se, agraciado pela misericórdia divina, deste mundo sufocante para anular-se na infinidade do amor divino. Em outras palavras, o virtuosismo do herói não está no agir conforme as leis do homem, mas no agir conforme as leis de Deus. Somente assim o homem poderá crescer consciente e espiritualmente para um dia retornar à casa paterna, onde receberá como prêmio a felicidade eterna.

Os discípulos de São Francisco deram continuidade, mais ou menos na mesma linha do mestre, à verdadeira poesia de inspiração religiosa do fim da Idade Média, a qual acabou dando origem ao popular teatro das sacras representações (ou simplesmente teatro religioso), isto é, cerimônias litúrgicas representadas em praças públicas ou nos campos, com atores leigos que falavam a língua do povo para o qual se dirigiam. Como essas representações eram, geralmente, escritas por clérigos instruídos, no princípio elas tiveram um texto bilingüe: latim e vulgar, até que passou a prevalecer a língua românica.

4. A ESCOLA SICILIANA: OS GÊNEROS LITERÁRIOS CULTIVADOS

Além da *literatura religiosa*, a Escola Siciliana cultivou outros gêneros literários, considerando aqui os gêneros não como categorias filosóficas, mas como formações históricas. Até 1275, existiram, lado a lado, a *literatura narrativa*, que apresentava poesias alegórico-didáticas e prosas narrativo-didascálicas, cujo objetivo era ensinar alguma coisa. Além das enciclopédias e dos livros de boas maneiras, próprios da época,

destaca-se, pela sua fortuna literária, o livro de Marco Polo, *Il Milione* (conhecido entre nós com o título de *As aventuras de Marco Polo*); a *historiografia* que, apesar de tratar criticamente os fatos da época, resumia-se, em geral, a pequenas crônicas. Os historiadores ou cronistas não se interessavam tanto pelos fatos antigos, mas sim por aqueles a eles contemporâneos e mais ligados às suas comunas. A obra que nos transmite de forma mais completa o espírito daquela época é a *Crônica*, de Frei Salimbene de Parma; a *novelística*, cujos contos, geralmente curtos, em que há o gosto por sentenças gentis e sagazes, expressam o costume de vida próprio da época, daquela vida cortês e afável, de belas maneiras, de belas palavras. O monumento mais significativo é talvez o *Novellino*, também conhecido por *Libro di novelle e di bel parlar gentile*, ou ainda por *Cento novelle*, de autor desconhecido, precursor do *Decamerão*, de Boccaccio; a *literatura cômico-realista*, cujo realismo é um tanto quanto atormentado, que anseia por uma vida terrena, mas sente o peso do transcendentalismo medieval. Destaca-se o cancioneiro (cerca de cento e cinquenta sonetos) de Cecco Angiolieri, poeta que zomba de tudo e de todos, mas cujas paixões e sentimentos são mantidos no mundo da arte, do sonho, da fantasia e do divertimento literário; e, por fim, o gênero mais cultivado pelos poetas sicilianos, a *poesia lírica ou amorosa*, da qual nos ocuparemos a seguir.

Toda poesia amorosa que precedeu o *dolce stil novo* (escola poética da segunda metade do século XIII) costuma-se chamar de poesia siciliana. Foi na corte palermitana do genial imperador Frederico II que surgiu, na primeira metade do Duzentos, um grupo de rimadores da Sicília e de outras regiões da Itália que, na língua vulgar, compuseram poesias prevalentemente amorosas, seguindo as formas e os motivos da

lítica dos trovadores da Provença. Por esse motivo, é também chamada de “poesia provençalesca”, ou seja, poesia de inspiração provençal. Essa poesia, que nasceu e foi cultivada pela vontade e sob a prepotente personalidade de um rei, tem por isso alguma coisa de desejado e de convencional. Mas, ao passar para a Toscana, onde a vida civil era mais livre e a vida política mais agitada, a fisionomia do seu conteúdo muda um pouco e, ao lado da poesia amorosa, aparecem a poesia gnômica (arte de expressar por sentenças verdades morais) e a poesia política (chamada também de urbana, municipalista, ou culta). Na Toscana, em cada município, formou-se um círculo de poetas, o que demonstrava que a poesia estava progredindo e libertando-se dos modelos convencionais. A escola siciliana da Toscana preparou o surgimento da chamada escola bolonhesa e da florentina do Estilo Novo.

1. GRÉCIA ANTIGA: A POESIA E O ROMANCE GREGO

O amor é um tema fundamental da literatura ocidental. Para o homem ocidental, a ideia do amor é a ideia que se tem da mulher. Os clássicos nunca pensaram que a mulher fosse capaz de ser virtuosa e que pudesse ser o instrumento de redenção moral do homem. Nunca cantaram o eterno feminino.

Nas primórdios da literatura grega, a mulher não passava de escrava, propriedade do homem, prêmio de guerra e de conquista. A virtude feminina estava relacionada à beleza física e à capacidade de dirigir o lar. A ação da *Ilíada* gira em torno de duas mulheres, mas não é uma história de amor. Se colocarmos no lugar da bela Helena e da escrava Briseide outro objeto de competição, a ação do poema não será alterada significativamente. Helena representa para os gregos, ultrajados

CAPÍTULO V

A CONCEPÇÃO DA MULHER E DO AMOR: DA POESIA ANTIGA À MEDIEVAL

1. Grécia antiga: a poesia e o romance grego – 2. Roma antiga: a poesia e o romance latino – 3. Idade Média: a restauração social e moral e a “Renascença” carolíngia – 4. As literaturas em língua *d’oïl* (francesa) e *d’oc* (provençal) – 5. A Cavalaria e o novo ideal de amor.

1. GRÉCIA ANTIGA: A POESIA E O ROMANCE GREGO

O amor é um tema fundamental da literatura ocidental. Para o homem ocidental, a idéia do amor é a idéia que se tem da mulher. Os clássicos nunca pensaram que a mulher fosse capaz de ser virtuosa e que pudesse ser o instrumento de redenção moral do homem. Nunca cantaram o eterno feminino.

Nos primórdios da literatura grega, a mulher não passava de escrava, propriedade do homem, prêmio de guerra e de conquista. A virtude feminina estava relacionada à beleza física e à capacidade de dirigir o lar. A ação da *Iliada* gira em torno de duas mulheres, mas não é uma história de amor. Se colocarmos no lugar da bela Helena e da escrava Briseide outro objeto de competição, a ação do poema não será alterada significativamente. Helena representa para os gregos, ultrajados

pelo troiano Páris, o mesmo que Briseide representa para Aquiles, ultrajado pelo rei Agamémnone, ou seja, uma questão de honra. Os gregos lutam e Aquiles deixa de lutar porque tiveram o orgulho ferido. Mas, o objetivo de ambos é o mesmo: recuperar a posse de um objeto precioso e, assim, resgatar a honra perdida⁵⁹.

Na *Odisséia*, o episódio da virgem Nausica tem um certo valor emocional próprio, mas é apenas mais um episódio, que completa a trama do poema. Sua essência não está no poder do amor, mas no poder dos deuses. Nausica apaixona-se por Ulisses por interferência da deusa Palas Atena, que faz da princesa feácia um instrumento de salvação do herói. O amor de Nausica por Ulisses contribuiu para que o rei Alcino, seu pai, colocasse à disposição do herói as naves que o levariam de volta para Ítaca. Desse modo, dá-se a realização do fim primordial do poema: a volta do herói para a pátria, a vitória sobre os pretendentes da fiel esposa e a reaquisição dos bens pessoais. E nos fica a vaga sugestão de que a bela Penélope também faz parte desses bens.

Já o episódio de Dido e Enéias, em Virgílio, é um episódio necessário à trama do poema. Virgílio é um clássico à maneira de Homero, mas sabe dar mais força ao elemento passional. Ele usa até de uma licença poética para aproximar os dois personagens afastados alguns séculos no tempo. No entanto, o principal objetivo desse episódio é caracterizar a personalidade do herói: aquele que, sufocando o próprio amor, aceita sem reservas as prescrições do Fado. Ele demonstra certa compaixão pela infeliz Dido, cuja hospitalidade e ardente amor o herói

⁵⁹. Assim diz Aquiles, ao revelar o principal motivo da sua explosão de cólera: "A bela escrava que os fortes Aquivos por prêmio me deram, / por minha lança adquirida ao destruir bem murada cidade, / o poderoso Agamémnone veio arrancar-me dos braços, / como se eu fosse adventício de todo o valor destituído" (*Iliada*, XVI, 56-9).

paga com a traição. Mas, se o herói permanecesse junto à amante, Roma não seria fundada. Os designios do Destino não seriam cumpridos. E o verdadeiro objetivo do poema é cantar as honras e a glória de Roma desde a sua fundação. A mulher e o amor entram aí apenas como episódios que contribuem para o desenvolvimento do grande tema do poema: o destino de Roma.

Na Grécia⁶⁰, a poesia lírica começa a florescer com o declínio da poesia épica, mas tanto a lírica da época clássica, quanto da pré-clássica tratam apenas do amor sexual. Por volta do século VII a. C., começa a aparecer um tipo de poesia que expressa sentimentos individuais de amor à pátria, à religião e a entes queridos. Aquela que retrata a relação amorosa entre duas pessoas tem como tema fundamental o da fugacidade da juventude e, portanto, da necessidade de aproveitar os momentos felizes da vida. O objetivo é, então, a busca do prazer e não da felicidade.

No período mais importante da literatura grega, o que vai do século V ao III a. C., o gênio ático produz os fundamentos da civilização ocidental, através de imortais tragédias e comédias, da filosofia, da oratória e da história. É a época da sistematização do pensamento reflexivo e da reflorescência da máxima dramaticidade. É a época de Sócrates, Platão, Aristóteles, Ésquilo, Sófocles, Eurípedes, Aristófanes, e outros. Neles, o amor torna-se fonte da maior alegria ou da maior tristeza. Firmemente ligado ao mito das Divindades Primordiais, o amor assume certas características românticas e sentimentais para exprimir terna emoção ou uma paixão violenta. Mas ainda não é a força ética e impulsora das mais profundas experiências da vida. O homem dessa

⁶⁰. O que segue é um esforço de síntese a respeito da concepção literária sobre o amor, encontrada na literatura greco-romana. Serve-nos de base a obra *Literatura Ocidental: autores e obras fundamentais* (já cit.), de Salvatore D'Onofrio.

época conscientiza-se de que o conhecimento da verdade leva ao sofrimento e que será somente através deste, adquirindo a verdadeira dimensão de sua essência, que ele poderá alcançar a felicidade. E como o amor é um dos problemas fundamentais da existência humana, ele torna-se tema discutidíssimo tanto nas obras filosóficas, quanto nas dramáticas.

A partir do século III, começa a fase da crítica e da divulgação da cultura grega. Atenas deixa de ser o centro cultural da Grécia e Alexandria do Egito assume o predomínio intelectual do império grego. A cultura “helênica” torna-se “helenística”, e se caracteriza por um espírito de reflexão, de observação e de pesquisa. A civilização grega absorve do Oriente tudo que lhe era possível assimilar, especialmente pensamentos, sentimentos, usos religiosos e sociais; e o Oriente se apropria da cultura grega. Dessa fusão de culturas diferentes, surge uma nova civilização universal. O helenismo torna-se, então, a base mais fecunda da futura civilização romana.

A produção cultural desse período, também chamado de período alexandrino, é bastante vasta. Os autores dessa época procuram imitar todas as formas artísticas do período anterior, mas surge um gênero novo, que obteve grande fortuna na tradição cultural do Ocidente: a ficção em prosa, mais tarde chamada de “romance grego”, para diferenciar do romance moderno. É um romance de amor e aventura que espelha o mudado gosto do público e um novo ideal de vida: a afirmação amorosa entre dois seres.

Com a perda da independência política, do ideal de pátria, os gregos buscam na literatura um passatempo, uma forma de evasão da realidade desfavorável. Por isso, a nova forma literária representa um mundo idealizado, o desejo da realização de um sonho, o triunfo do bem

e do belo sobre o mal e o feio. Representa um mundo supraterrâneo, um mundo transcendente, onde é possível a união da beleza divina com a humana, fazendo com que o sentimento amoroso atinja o sublime com a absorção do amador no objeto amado. Ou então, um mundo edênico, caracterizado por um conjunto de imagens ligadas à vida pastoril. É o caso de *Dáfnis e Cloe*, personagens que crescem num ambiente natural e pastoril, em completo estado de inocência, até que um nota a extraordinária beleza do outro e passam a viver um amor repentino mas arrebatador. Passam a viver uma vida de alegria e tristeza, de prazer e dor, de entrega e cobiça, porque a beleza desperta paixão não só no herói e na heroína, mas também em outras pessoas que, por isso, se tornam rivais. O herói sai, então, do seu estado de inocência e enfrenta os rivais, isto é, enfrenta as provações, as dores e os sofrimentos da vida e, purificando-se, torna-se apto a alcançar a felicidade, proporcionada pela comunhão amorosa.

O ideal heróico da poesia épica transforma-se no ideal erótico do romance. No fundo, o que se busca é a beleza espiritual, a beleza divina, aquela beleza que gera o amor, o qual não é senão o desejo de se usufruir da beleza. Uma vez conhecido o amor, a realização amorosa torna-se a finalidade última da existência do herói romanesco. O amor torna-se força cósmica, que orienta a vida e os seres. Por isso, contra ele não é possível lutar. O único remédio para o amor é a satisfação do amor, a posse do objeto amado. E, como a beleza física é para os helenistas um reflexo da beleza espiritual, esta pode ser encontrada tanto num belo corpo de mulher, quanto num belo corpo de homem, tanto na bela Amarílis, quanto no belo Aléxis – como cantará Virgílio mais tarde, seguindo os passos de Teócrito que, nesta época, elegera o campo como



lugar próprio para a satisfação do amor, talvez para evadir-se da escravidão política por que passava o povo grego.

Em suma, o amor, se bem que espiritualizado, não era no romance um princípio filosófico como será na poesia amorosa italiana. E, citando Salvatore D'Onofrio:

O romance grego, como qualquer outra forma de literatura romanesca de inspiração apolínea, expressa os anseios do *vir universalis* toda vez que o homem, desviando os olhos da miséria e do sofrimento da vida real, se refugia no mundo da fantasia, sonhando com a existência da mítica “idade de ouro”, em que a convivência dos deuses com os homens afasta toda a maldade do mundo e instaura o reino do Amor na terra.⁶¹

2. ROMA ANTIGA: A POESIA E O ROMANCE LATINO

A literatura em língua latina começa a partir do século II a.C., quando os romanos iniciam a conquista do mundo até então conhecido. A conquista da Grécia coloca-os em contato mais direto com a cultura das cidades da Magna Grécia, fortemente helenizadas, e desperta neles a necessidade de dedicar-se ao culto das coisas do espírito: à filosofia, às letras e às belas-artes. Tentam, então, adaptar à sua realidade as formas estéticas e os assuntos históricos e mitológicos que os gregos tinham produzido. Quanto ao amor, também ele é proveniente do mito grego sobre Eros, ao qual os romanos deram o nome de Cupido. Daí a concepção de amor erótico ou cupídico: a princípio, um sentimento de atração sensual e espiritual exercido pelo sexo oposto.

Quando a literatura latina atingiu seu apogeu, no chamado Período Áureo, que vai de César até a morte de Augusto (101 a. C. a 14 d. C.), já

⁶¹ . *Op., cit.*, pág. 103.



estava arraigado na cultura latina o conceito de que a arte é imitação daqueles que, imitando a natureza, tinham criado formas e objetos artísticos de inigualável perfeição. Por isso, os grandes autores desta época, os “clássicos” da literatura latina – Cícero, Lucrécio, Catulo, Horácio, Ovídio e Virgílio – esmeraram-se na reprodução de quase todos os gêneros literários criados pelo espírito grego. Mas em todos eles, principalmente na poesia lírica, o amor continua a manter o seu caráter sensual e erótico, se bem que espiritualizado. Por meio da ficção, que leva o homem para o mundo do sonho e do desejo, os clássicos latinos procuravam a beleza divina, a beleza perfeita, seja da mulher, seja do homem, a qual proporciona ao corpo e ao espírito aquela satisfação que a realidade não nos oferece.

Com a morte de Otávio Augusto, em 14 d. C., a literatura latina entra em crise. Os sucessivos imperadores (Tibério, Calígula, Cláudio, Nero), cujos desmandos políticos, ocasionados por desregrados comportamentos sociais, constituem páginas negras da História Antiga, sufocaram qualquer liberdade de expressão. Acaba o mecenatismo e o verdadeiro intelectual, aquele que não se sujeita a qualquer tipo de servilismo, passa a amargar duro exílio.

Apesar de tudo, a literatura continua existindo, mas sem grande criatividade. Cultivam-se quase todos os gêneros tradicionais, entretanto, em virtude da decadência da própria época, surge um gênero que teve bastante repercussão posteriormente: o romance satírico-picaresco de Petrônio e Apuleio. Do primeiro, só nos ficaram fragmentos dos livros XV e XVI da obra *Satiricon*; do segundo, a obra *Metamorfoses*, vulgarmente conhecida com o título *O asno de ouro*. Estes autores



buscam satirizar os valores éticos, sociais e religiosos sêm nenhuma transposição ideal, visando a construção de uma sociedade melhor..

Tendo em mente os ciclos naturais do dia solar, das estações do ano e da existência humana, podemos dizer – de acordo com o esquema das fases do mito, elaborado por Northrop Frye⁶² – que o romance latino representa a fase das trevas, do inverno e da dissolução ou libertinagem, cujos arquétipos são encontrados nos mitos do triunfo destas potências, nos mitos do dilúvio e do retorno ao caos, da derrota do herói e nos mitos do *Götterdämmerung*. Completamente oposto ao romance grego, que representa a fase do zênite, do verão, do matrimônio ou do triunfo, cujos arquétipos são encontrados nos mitos da apoteose, do matrimônio sagrado, da entrada no paraíso. Enquanto o romance grego, de inspiração apolínea, procurava representar a vida do sonho, do ideal, do triunfo dos valores morais e sociais do homem, com o objetivo de salvaguardar a ordem, o equilíbrio, o progresso da própria sociedade, o romance latino, ao contrário, de inspiração dionisiaca, representava a outra face da psique humana: a tendência para viver o *hic et nunc* segundo o instinto, a revolta, a crítica, a paródia, a negação dos valores socialmente aceitos. Desse modo, valores cultuados e defendidos pelo romance grego, tais como a castidade, a virgindade pré-matrimonial, o casamento heterossexual e a fidelidade conjugal, que são a base do amor ideal, são satirizados, parodiados, ironizados, “carnavalizados”, enfim, pelo romance latino que, por falta de idealismo, ou por ânsia de realismo, lança mão de um estilo “baixo” para descrever os instintos animais do homem à procura da satisfação de prazeres puramente materiais.

⁶². *Op., cit.*, pág. 17.

É, portanto, na concepção da paixão amorosa que reside a maior diferença entre o romance grego e o romano. Este, ao representar realisticamente a dissolução dos costumes sociais, põe o mundo às avessas, inverte a ordem instituída e propõe uma nova ordem, que é a desordem gerada pela decadência social. Esta nova ordem, baseada na vida do instinto individual, pretende defender a igualdade social e, por isso, ironiza a ideologia vigente, as injunções impostas pela sociedade. Assim sendo, aceita passivamente o amor homossexual, a prática sexual precoce de ambos os sexos, o adultério, além de outras libertinagens e aberrações sexuais, como formas normais de relacionamentos sexuais, porque sempre presentes na realidade cotidiana do ser humano. Por isso, devem ser representadas de modo nu e cru.⁶³

Quanto à religião, é sabido que em épocas de decadência o sentimento religioso é ofuscado. Torna-se fragmentário, confuso, mais fruto da ignorância e do medo que de uma opção consciente do indivíduo e da coletividade. A falta de idealismo faz com que a fé em algo transcendente perca o seu significado. Onde não há qualquer forma de idealização, também não há lugar para a religião. Surgem, então, as várias formas de magia e superstição. O homem, movido pelo espírito de curiosidade e pelo anseio de encontrar explicação para os fenômenos sobrenaturais, que invadem o seu cotidiano, passa a acreditar em certas artes misteriosas, exercidas por indivíduos que se dizem qualificados para provocar tais fenômenos ou para aplacar as potências ocultas do

⁶³. Todo esse "realismo" nu e cru, podemos encontrá-lo na obra *O asno de ouro*, de Apuleio. Entretanto, revelando amplo conhecimento da tradição literária, Apuleio insere na sua obra a magnífica fábula de *Amor e Psiquê*: um reflexo da aspiração à comunhão amorosa do humano com o divino. Psiquê, representação da alma humana, apaixona-se pelo Amor (Cupido), representação da "idéia" ou "forma" do amor, e por este é elevada à imortalidade. Esta lenda é uma verdadeira atestação de que poesias de fulgurante beleza podem desabrochar até nos mais desconceituados tempos de decadência.

mal. Assim, proliferam os charlatões, os feiticeiros, os bruxos, que, aproveitando-se da ignorância e da incredulidade geral, induzem os supersticiosos ao conhecimento de falsos deveres, ao receio de coisas fantásticas e à confiança nessas artes misteriosas ou certos ritos mágicos.

O romance de Apuleio ironiza as credices e superstições de seu tempo. Arrola uma série de ritos macabros e de circunstâncias gratuitas, sem nenhuma explicação racional, tais como: sempre entrar em algum lugar ou começar algum empreendimento “com o pé direito”; sempre entrar por uma porta e sair por outra; é sempre um mau presságio um galo cantar fora de hora; para esconjurar um mau agouro, deve-se mudar o anel da mão esquerda para a direita ou derramar vinho sobre a mesa; acreditar no poder mágico de alguns algarismos (o número onze entra no plano geral da composição das *Metamorfoses*; mais tarde, os números três e seus múltiplos farão parte das estruturas da *Vita nuova* e da *Commedia*, de Dante).

Quanto à magia, o tipo que se pratica no romance apuleiano é o da “magia negra”, em que há sempre a intervenção de forças e fenômenos estranhos à ordem natural das coisas e de espíritos demoníacos. Tal tipo de magia é da competência de feiticeiros e, principalmente, das bruxas, as quais, aliás, são personagens característicos da literatura satírica. As cenas de magia têm sempre por elemento comum a prática da feitiçaria ligada à prática sexual. Uma explicação para a união de feitiço e sexo pode ser a seguinte:

As artes mágicas estão sempre, de alguma forma, ligadas à prática sexual: quer para castigar um amante traidor, quer para punir um adúltero, quer para recuperar a virilidade perdida [...]. O fundo psíquico da conjunção mulher-sexo-magia poderia encontrar-se na reação ao

recalque ético-social em que vivia a mulher na Antigüidade. Condenada pela sociedade a reprimir seus instintos, a mulher refugia-se em círculos fechados, onde, em nome de uma religião demoníaca, pode dar vazão à sua libido.⁶⁴

Desse modo, a superstição, a feitiçaria e o erotismo desregrado espalharam-se mundo afora, ao longo dos tempos, mas sempre mantendo as suas características iniciais. Costuma-se dizer depreciativamente que a Idade Média foi a época das trevas ou do obscurantismo não só por ter sido um período cultural e economicamente pobre, mas, sobretudo, por ter sido um período de costumes sociais e morais atrasadíssimo, cuja dissolução teve início com a derrocada do Império Romano, complementada pelas invasões dos bárbaros. Reserva-se, no entanto, o atributo de época de luzes à baixa Idade Média (do século XI ao XV), quando a Europa, atingindo uma maior estabilidade social, política, religiosa e lingüística, conseguiu reverter os fatores negativos apontados.

3. IDADE MÉDIA: A RESTAURAÇÃO SOCIAL E MORAL E A “RENASCENÇA” CAROLÍNGIA

O processo de restauração social e moral começou assim que o Cristianismo saiu da era das perseguições e das catacumbas e passou a manifestar publicamente sua doutrina religiosa e moral. Houve, desde o

⁶⁴ D'Onofrio, *op. cit.*, pág. 146. Outra explicação, de cunho mais religioso, poderia apoiar-se na própria organização das crenças pagãs, cujos rituais normalmente ligavam-se ao ciclo das estações do ano e ao culto de um deus e uma deusa que simbolizavam a fertilidade da terra. Ainda hoje, de modo genérico, um tipo semelhante de ritual é praticado para celebrar no verão e na primavera a fertilidade e a colheita. É quando o deus nasce e fecunda a deusa. No outono e no inverno celebra-se a decadência e morte do deus. São os ciclos de renovação, vida e morte. Como a mulher tem em comum com a terra a capacidade de ser fecundada e dar frutos, é, normalmente, da competência dela dirigir tais rituais. Mas, para isso, a sacerdotisa (ou bruxa) tem que estar em equilíbrio com os quatro elementos da terra.

princípio, uma verdadeira “caça às bruxas”, mas, em virtude da ignorância e do atraso cultural da época, não foi possível extirpar completamente a crença nessas religiões pagãs e nas artes mágicas. Assim, elas continuaram difundindo-se através dos séculos, assumindo formas diversas conforme a época, o caráter e a educação de cada povo. Ainda hoje, onde impera o medo, a ignorância, a força e o descaso político, podemos encontrar círculos de fanáticos de diferentes seitas religiosas (ou que se dizem religiosas), formadas por uma mistura de variadas crenças e ritos, praticando a magia como forma de solução dos problemas individuais, familiares ou sociais.⁶⁵

Mas, voltando ao tema da continuidade da tradição literária, podemos dizer que com a oficialização do Cristianismo a literatura greco-latina começa a ser substituída pela literatura romano-cristã. Com

⁶⁵. Faz poucos dias, assistimos num programa de televisão a um documentário sobre o surpreendente desenvolvimento dos “terreiros” de macumba baiana na Argentina, país que não tem nenhuma tradição ou ligação com o sincretismo religioso afro-brasileiro e nem mesmo com a cultura afro-indígena da qual deriva a macumba. A explicação que encontramos para tal fenômeno é que, em qualquer lugar do mundo, toda vez que pessoas de pouca religiosidade ou de pouca cultura sentem-se oprimidas, frustradas ou amedrontadas por alguma forma de tirania, ou sentem-se esmagadas pelo peso das injunções sociais, ou, então, sentem-se angustiadas por desvios comportamentais ocasionados pela própria sexualidade, elas criam “religiões” próprias ou fanáticas seitas esotéricas, que procuram respostas imediatas para a própria existência ou para satisfazer prazeres puramente materiais. Contudo, com as devidas reservas, respeitamos as opiniões de pessoas de boa-fé, mas que facilmente se impressionam com coisas sobrenaturais ou coisas que não têm nenhuma explicação lógica (como por exemplo, enormes discos-voadores que nos fins dos tempos virão resgatar os “bons” e conduzi-los para outras dimensões, etc.), as quais acreditam que essas manifestações “religiosas” são formas de aplacar o normal e natural medo da morte; ou formas de afastar o medo da volta ao caos originário, a qual é sempre anunciada por épocas de dissolução; ou então, formas de sufocar o medo da expectativa do fim dos tempos, anunciado no *Apocalipse*, de São João Evangelista. Por influência de Santo Agostinho, a expectativa cristã primitiva do fim dos tempos alojara-se no pensamento medieval (cf. Dante, *Par.*, XXX, 130-32) e ressurgiu e se manifesta em todas as épocas de crise e dificuldades. Houve um pavor generalizado desse preceito cristão ao se aproximar o fim do primeiro milênio e, agora, às vésperas do segundo milênio, o mesmo fenômeno está se repetindo, principalmente entre pessoas que criam alternativas para substituir formalismos das religiões tradicionais. Para não encompridar mais o assunto, não discutiremos aqui o espantoso ressurgimento da prática da “magia negra” no mundo atual, principalmente nos países periféricos, sempre explorados pelo voraz capitalismo selvagem, que conduz os mais incautos a apelar para qualquer tipo de crença que, aparentemente, possa oferecer-lhes um abrandamento das agruras da vida.

o objetivo de negar os valores tradicionais da literatura pagã e de afirmar uma nova doutrina religiosa e moral, incute-se na literatura o fervor de uma nova experiência emocional; por outro lado, começa, por falta de conteúdo, a estagnação e degeneração da poesia pagã em formas frívolas. Mas, isso pode ser verdade até um certo ponto. As antigas formas continuaram a ser usadas e, do século IV ao VI, encontramos entre os escritores cristãos “não somente pensadores profundos, fanáticos ardentes, eruditos sérios e cantores piedosos, mas também retóricos inchados, vãos, sem alma e sem pensamento.”⁶⁶

Na verdade, ao longo de quase seis séculos, afora os grandes pensadores cristãos (Santo Ambrósio, São Jerônimo, Santo Agostinho), que lançaram as bases ideológicas da nova cultura que vigorará na Idade Média, a Europa viveu estagnada culturalmente em relação à produção científica e artística.

Foi somente na época de Carlos Magno que teve início a renovação política, social e cultural da Europa. Como já vimos, quando Carlos Magno assumiu o poder, a cultura do Mediterrâneo ocidental encontrava-se em um nível rústico em consequência da invasão dos árabes. Havia gente instruída só no clero. Então, para bem administrar seu império, Carlos Magno solicitou a ajuda da Igreja.

A importância histórica deste Imperador não se resume apenas às lutas que empreendeu contra a expansão islâmica. A sua atenção se voltou também para o campo da organização político-econômico-social

⁶⁶ .Curtius, *op. cit.*, pág. 488. O mesmo autor, às páginas 18-24 da sua monumental obra, nomeia os homens mais importantes dos “séculos obscuros”, que vão do fim da Antiguidade clássica à época de Carlos Magno, quando a Europa, que até então se supria da vida da Antiguidade, toma definitivamente um novo rumo. Surge uma nova cultura que procura, por meio dos estudos humanísticos, valorizar e dignificar o homem. Por essa razão, costuma-se dar o nome a esta época de humanismo carolíngio.

e, sobretudo, para o campo da cultura, onde empreendeu uma verdadeira reforma dos estudos. Deste modo, o Império carolíngio assinalou uma “Renascença” cultural, que se desenvolveu tanto no campo das letras como no das artes e da técnica. Um dos testemunhos mais importantes da reforma dos estudos de Carlos Magno é o edito, escrito entre 780 e 800, dirigido ao abade Baugulfo de Fulda e à sua congregação. Por falta do texto em latim, fizemos a tradução de um trecho da tradução italiana:

“... Torne-se público à sua devoção a Deus agradável, que nós, juntamente com nossos fiéis, julgamos ser útil que os *bispados* e os *mosteiros*, a nós confiados com a graça de Cristo, além das ocupações ordinárias e das conversações sobre a santa religião, *devem* também *empreender o estudo das letras*, conforme a capacidade de ensinar que cada um, por dom divino, possui... Por isso, lhes exortamos não só a não negligenciar os estudos das letras, mas também, com intenção humilde e a Deus agradável, a compreendê-los o melhor possível, a fim de que, de modo mais fácil e correto, possam penetrar os mistérios das divinas escrituras...”⁶⁷

A reforma dos estudos de Carlos Magno sobreviveu às crises políticas e religiosas dos séculos IX e X e fecundou toda a Idade Média latina. O estudo das figuras de retórica e do emprego de palavras ou de expressões em sentido figurado, introduzido com o objetivo precípuo de bem entender as mensagens bíblicas, produziu, no correr dos tempos, o enriquecimento da poesia latina. Da preocupação com o ensino da

⁶⁷ ... Sia noto alla devozione vostra a Dio gradita, che noi, insieme con i nostri fedeli, abbiamo ritenuto essere utile che i *vescovadi* ed i *monasteri*, a noi affidati col favore di Cristo, oltre alle occupazioni ordinarie ed alle conversazioni della santa religione, *debbano* anche *intraprendere lo studio delle lettere*, secondo la capacità d'insegnare che ciascuno, per dono divino, possiede... Per la qual cosa esortiamo voi non solo a non negligere gli studi delle lettere, ma anche, con intenzione umilissima e a Dio gradita, ad apprenderli a gara, acciocché più facilmente e rettamente possiate penetrare i misteri delle divine scritture... (T. do A. - Grifos da tradução italiana) - Armando Saitta, *Il cammino umano*, vol. primo, págs. 79-80. Cf. Curtius, pág 50, onde ele cita uma sentença do mesmo documento que destaca a importância do estudo das letras para a compreensão das figuras de retórica, dos tropos e outros elementos, contidos na Bíblia.

gramática, que compreendia a língua e a literatura, elaboram-se cânones (catálogos) de autores didáticos, tanto pagãos como cristãos, que deveriam servir de modelos para a aprendizagem das *artes*; da preocupação com a continuidade do gosto pela epopéia, renascem as musas; da preocupação com o verso (metro e rima), surgem novas formas literárias; da preocupação com a descrença, com a sodomia e outros vícios do tempo, surge uma nova concepção de amor, mais de acordo com as leis da Natureza e, por isso, voltada para a moderação sexual. Não mais o amor erótico, a exaltação amorosa feita tanto para as meninas quanto para os meninos, mas um amor espiritualizado, força básica da Natureza, essência da geração que assegura a continuidade da espécie. Renasce, assim, nos séculos XI e XII uma nova poesia latina que será a base das poesias medievais em língua vulgar. Com isso, mais uma vez, fica atestado que a preocupação com a formação moral, intelectual e espiritual do homem é o único veículo capaz de levar o homem a superar a crise e atingir o progresso. Por meio do conhecimento, o espírito serenado pode almejar a felicidade perdida.

A principal decorrência do humanismo carolíngio para a cultura ocidental foi, então, o surgimento de uma nova poesia que refletia, em língua vulgar, não só uma nova concepção de vida, mas também o sentimento de diferentes nacionalidades que se formavam então. E, como a França tinha sido a herdeira mais direta dos *studii* (as *artes* e os *auctores*) greco-romanos, como ali, nas suas escolas catedrais, as *artes*, com a gramática e a retórica à frente, se alojaram e se desenvolveram, nada mais natural que tenha florescido ali, em primeiro lugar, a poesia em língua vulgar.

4. AS LITERATURAS EM LÍNGUA D'ÖIL (FRANCESA) E D'OC (PROVENÇAL)

A literatura francesa começa no século XI com narrativas religiosas em verso, escritas por poetas que demonstravam conhecimento dos processos retóricos e da poesia antiga⁶⁸. Na segunda metade do século, distingue-se, no norte da França, um novo gênero: a epopéia nacional, ligada à nação, à dinastia e à Igreja. Essa poesia épica constitui o filão narrativo chamado de “ciclo carolíngio”. Redigida em versos, em língua *d'öil* (língua francesa), essa poesia teve origem nas populares canções de gesta, cantos épicos e heróicos, centrados nas aventuras militares de Carlos Magno e dos Paladinos de França, que se deram na segunda metade do século VIII. A primeira e mais conhecida epopéia é *La Chanson de Roland* (*A Canção de Rolando*). Trata da defesa da fé cristã e dos ideais da cavalaria; serviu de modelo para as epopéias das emergentes nacionalidades européias, especialmente a espanhola (a epopéia do Cid, mais conhecida com o título *Cantar do meu Cid*) e a germânica (o poema ou a canção dos *nibelungos*).

Na Itália, apesar de todo o cabedal clássico de que era depositária, não houve na Idade Média uma epopéia nacional em língua vulgar. Embora o sexto livro da *Eneida* tenha servido de modelo aos sublimes versos de Dante, os quais, com todo o sabor de atualidade, atingiram em perfeição e beleza o mesmo nível dos versos virgilianos, não se pode falar que a *Divina Comédia* é uma epopéia. Por razões estéticas, não designativas do conteúdo da obra, mas do estilo, considerado médio, em contraposição ao estilo elevado das tragédias, Dante deu o nome de

⁶⁸. Curtius, *op. cit.*, págs. 400 e segs.

Commedia à sua obra-prima, mas, considerando a matéria de que era formada, que não tem ligação alguma com as epopéias heróicas em língua vulgar, que também procuravam espelhar-se em Virgílio, ele mesmo a denominou de “poema sacro” (Par. XXV, 1).

Outro filão narrativo, também em língua *d’öil*, o “ciclo bretão”, surgiu nas cortes da França e da Inglaterra francesa do século XII: o romance cortesão. Redigido em prosa e com o objetivo de divertir a sociedade cortesã da época, esse tipo de romance, num primeiro momento, proporciona aos seus ouvintes histórias fantásticas de Tróia, de Tebas, de Roma e de grandes heróis do passado. A partir da segunda metade do século XII, a narrativa passa a basear-se no espírito da cavalaria e, por isso, ficou conhecido popularmente com o nome de romance de Cavalaria ou romance cavaleiresco. Sua matéria centraliza-se nas aventuras do herói lendário da Grã-Bretanha, o rei Artur, que teria introduzido o Cristianismo na Inglaterra e, com seus cavaleiros da Távola Redonda (Lancelote, Perceval, Galaaz e outros), teria dominado os anglos do Norte e os saxões do Oeste, no fim do século V. Neste ciclo narrativo distinguimos duas vertentes romanescas: uma religiosa, inspirada nas aventuras fantasiosas dos castos cavaleiros da Távola Redonda (exemplo: *A demanda do Santo Graal*); a outra, de origem e espírito cortesão, tem por tema fundamental o amor: exalta a sensualidade amorosa e a paixão adúlterina (exemplos: *Lancelote do Lago* e *Tristão e Isolda*)⁶⁹.

Os dois filões narrativos medievais, acrescidos do filão narrativo clássico, foram majestosamente refundidos por Ludovico Ariosto (1474-

⁶⁹. A paixão de Ginevra, a bela esposa do rei Artur, pelo cavaleiro Lancelote, será mais tarde condenada por Dante (*Inf.* V, 127 e segs.), em nome dos princípios éticos e religiosos dele próprio e da sua época.

1533), no grande poema *Orlando Furioso* (1516: 1ª ed.). O verdadeiro argumento do poema não é a guerra em si e por si, mas “as mulheres, os cavaleiros, as armas, os amores, as cortesias, as audazes façanhas”, refundidos na brilhante forma artística da Renascença Italiana.

Houve ainda em língua *d'öil* um tipo de poesia realista que teve grande repercussão nas gerações posteriores. Era constituído pela *poesia satírica*, que apresentava como protagonistas animais que se comportavam como homens (exemplo: *Roman de Renard*); pelos *fabliaux* (fábulas), que eram dirigidos ao povo e não às classes superiores e, por isso, de linguagem plebéia; pelo *poema didático-alegórico* (início do século XIII), cuja obra representativa, o *Roman de la rose* (*O Romance da Rosa*), escrito por Guilherme de Lorris (cerca de 1235) e continuado por Jean de Meun (cerca de 1275), teve grande influência até o século XVI, em virtude da poetização alegórica da teoria cristã da moderação sexual, apregoada por São Tomás de Aquino em seus tratados filosóficos, escritos entre 1245 a 1274.

Pouco depois do florescimento da literatura francesa, surge, no sul da França, a literatura em língua *d'oc* (provençal), constituída prevalentemente por um tipo de poesia lírica ou poesia dos trovadores (*trobadors* ← *trobar* = compor em rima), de inspiração amorosa, na qual a mulher passa a ser cultuada não como objeto de desejo mas como meio de indagação interior e de elevação moral do homem. Desta poesia originou-se a primeira poesia de amor na língua do *sì* (língua italiana): a poesia siciliana.

É difícil determinar as razões precisas deste culto “idealizado” da mulher. Temos que considerar que o novo conceito de mulher e a conseqüente concepção do amor cavaleiresco ou cortês se formaram em



decorrência de importantes acontecimentos políticos, religiosos, econômicos e sociais que, interpenetrando-se, determinaram a pouco e pouco, do século IX ao XII, uma nova época, uma nova cultura, cujo ideal romântico era novo também no pensamento ocidental.

5. A CAVALARIA E O NOVO IDEAL DE AMOR

Em resumo, as principais transformações político-sociais, ocorridas na Europa, do século IX ao XII, foram as seguintes⁷⁰: com a instituição do sistema político e social do Feudalismo, a classe de soldados profissionais começa a ascender na escala social na qualidade de cavaleiros. Mais tarde, tal qualidade torna-se um título hereditário. Os príncipes e os barões, os condes e os marqueses, os grandes senhores feudais, tinham sido guerreiros e haviam sido beneficiados, isto é, haviam conseguido os feudos como recompensa dos seus serviços de guerra. Mas eles eram em pequeno número em relação à extensão de terras conquistadas e a conquistar. Então, para bem regular suas terras e para atender às necessidades das guerras intermináveis, tiveram que se prover de uma força mais numerosa: surge, assim, a Cavalaria. Esta era formada, na sua grande maioria, por guerreiros montados, vassalos leais, de origem servil, que, em geral, provinham da classe dos apaniguados, ou seja, cavaleiros protegidos, favoritos, do senhor feudal por causa da sua fidelidade e das suas qualidades guerreiras. Enquanto não vigorou a economia monetária, a esses cavaleiros era concedido em troca de seus serviços um feudo. Assim, o guerreiro dá o primeiro passo a caminho da

⁷⁰. Para um panorama mais amplo dessas transformações, recomendamos o interessante capítulo VIII – “O romantismo da cavalaria cortesã” – do livro *História Social da Literatura e da Arte*, 1972, tomo I, de Arnold Hauser, do qual extraímos algumas idéias.

nobreza. De início, ele continua sendo um vassalo, um servo leal do senhor que lhe concedeu a terra, mas, mais tarde, quando os feudos se tornam hereditários, ele passa a fazer parte de uma classe hereditária de cavaleiros, de uma pequena nobreza que, no entanto, traz em si o instinto do servilismo para com os grandes.

A cavalaria era formada – como já foi dito logo acima – na maior parte por cavaleiros que provinham da categoria dos apaniguados, mas havia também um elemento livre, constituído por descendentes da velha classe militar e que nunca havia recebido um feudo ou que tinha descido à condição de meros soldados mercenários⁷¹. Por outro lado, quando os feudos se tornaram hereditários, por direito de herança eles tocavam aos primogênitos, sendo que aos outros filhos do senhor feudal tornara-se uma questão de honra pertencer à cavalaria. Na verdade, mais que uma questão de honra, era uma questão de sobrevivência ou, então, um meio para mais tarde conseguir a concessão de um feudo como prêmio de bravura, lealdade e dedicação. Mas, maliciosamente, poder-se-ia dizer, usando um jargão atual, que a cavalaria tornara-se um cabide de emprego para os nobres bem-educados, mas empobrecidos e desempregados.

Antes da constituição das ordens de cavalaria, não havia grande diferença entre soldados livres e não livres: ambos deviam seguir o senhor feudal para a guerra na qualidade de seus servidores. A única diferença social que havia era entre senhores e camponeses, “ricos” e “pobres”, e o critério de nobreza consistia na nobre maneira de viver, na obediência às virtudes da sociabilidade. Mais tarde, quando os feudos se tornam hereditários, um grupo de apaniguados detentores de terra transforma-se numa classe hereditária de cavaleiros. Daqui em diante, só

⁷¹. Arnold Hauser, *op.cit.*, pág. 280.



poderão ser cavaleiros os filhos de cavaleiros que, assim, passam a formar parte integrante da nobreza e a constituir até mesmo o seu elemento mais significativo. Os princípios da boa maneira de viver e a ética da nobreza assumem, então, características bem definidas que darão o colorido à cultura dos cavaleiros como classe. Nasce, assim, um *novus homo*, cioso e orgulhoso da sua nova condição social, a ponto de pôr a nobreza de alma acima da nobreza de nascimento e de maneiras.

Arnold Hauser⁷², retrata de forma nítida e interessante o perfil deste novo aristocrata:

... o *novus homo* mostra-se sempre inclinado a excessos de compensação, em virtude do seu complexo de inferioridade, insistindo nas prerrogativas morais inerentes aos privilégios de que goza. Também no caso presente verificamos que os cavaleiros que saíram das fileiras dos apaniguados são mais hirtos e mais intolerantes em matéria de honra do que os velhos aristocratas de nascimento. O que a estes últimos parece evidente, algo que dificilmente poderia conceber de maneira diferente, afigura-se ao recém-enobrecido como um problema e um ato heróico. O sentimento de pertencer a uma classe governante, problema que para a velha nobreza quase não existia, constitui para eles uma grande e nova experiência. Onde o aristocrata de velho estilo age instintivamente e sem pretensões, o cavaleiro considera-se em presença de uma dificuldade de caráter especial, de uma oportunidade para a ação heróica, de uma necessidade de se ultrapassar, de fazer qualquer coisa que seja extraordinária e invulgar. Nas questões em que um grande senhor de nascimento não tem preocupação de se distinguir do resto da humanidade, o novo cavaleiro exige dos seus pares que se mostrem a todo o custo diferentes do comum dos mortais. O idealismo romântico e o heroísmo consciente e 'sentimental' da cavalaria são idealismo e heroísmo em segunda mão e provêm originariamente da ambição e da deliberação sobre as quais esta nova nobreza estabeleceu e impôs as noções particulares de honra. O seu zelo é unicamente um sinal de falta de segurança e de fraqueza, que a velha nobreza não tinha, pelo menos enquanto não foi influenciada pelo grupo dos novos cavaleiros, por sua natureza instável. Esta instabilidade revela-se mais fortemente na atitude equívoca,

⁷² *Ibid*, págs. 282-84.

relativamente às formas convencionais da vida nobre. Por um lado, apega-se às formalidades da maneira de viver aristocrática e exagera-as; por outro lado, põe a nobreza de alma acima da nobreza de nascimento e de maneiras, que considera exterior e puramente formal. Côncio da sua posição subordinada, exagera o valor das simples formas; mas consciente também de possuir capacidade igual ou mesmo maior do que a da velha aristocracia, deprecia, ao mesmo tempo, o valor de tais formas e do nascimento nobre.

Longa citação, mas importante pela sua carga de verdades! Com pouquíssimas alterações e um pouco de boa vontade, ela pode ser usada ainda hoje para ilustrar muitas situações que ocorrem nos mais variados meios sociais. Quem no seu ambiente de trabalho ou no convívio social não encontra cotidianamente pessoas que querem ser ou aparentam ser mais do que realmente são? Poderíamos descrever vários tipos de pessoas complexadas, inseguras e fracas que, diante de uma determinada situação ou de uma nova experiência que ultrapassem sua capacidade intelectual, criam falsos ideais, quase sempre movidas pela necessidade de superarem a si mesmas ou de se distinguirem dos demais. Mas, o que realmente interessa comentar aqui, é que o sentimento de complexo de inferioridade, relacionado à maneira de vida que se apoia numa excessiva forma de compensação para se igualar ou até mesmo superar socialmente os outros, intensificou-se na época da cavalaria e se propagou através dos tempos. Sem a intenção de fazer crítica sistemática a este sentimento, a este falso idealismo que, afora os recalques que produz, estimula o progresso material, considerado por muita gente como um bem, queremos apenas afirmar que esse tipo de progresso não basta para proporcionar felicidade ao homem. A nosso ver, o verdadeiro idealismo é aquele que visa o enriquecimento espiritual do homem. Só através do aprimoramento do espírito o homem pode atingir a verdadeira felicidade.



Mas, voltando à citação acima, podemos verificar que os cavaleiros, saídos das fileiras dos apaniguados, tornam-se mais hirtos e intolerantes em matéria de honra do que os velhos aristocratas de nascimento. Assim sendo, apegados às formalidades da maneira de viver aristocrática e, ao mesmo tempo, exagerando-as, dão uma grande mobilidade social à época e determinam um novo e cavalheiresco modo de vida, fundamentado em rígidos preceitos morais, religiosos e sociais. Ainda tendo por base Arnold Hauser (*op. cit.*, págs. 284-85), podemos arrolar uma série desses preceitos, ou valores que compunham a moral da cavalaria, os quais ditavam as normas de conduta do *novus homo*. A austeridade de caráter, a rigidez moral, a paciência, a moderação, o autodomínio – princípios tomados de empréstimo da ética dos estóicos –, somados às antigas virtudes heróicas, especialmente o desprezo pelo perigo, pela dor e pela morte, a lealdade extrema, a busca de fama e honra e às virtudes peculiares do moderno cavaleiro, principalmente a magnanimidade, o respeito para com as mulheres, a cortesia, a galantaria, a generosidade e a honestidade a todo o custo, constituíam o chamado “sistema de virtudes” de que o cavaleiro devia compenetrar-se para agir de acordo com a maneira de viver da sociedade cortesã⁷³.

Contudo, para que o moderno cavaleiro pudesse incorporar essas decantadas virtudes, foram necessários dois séculos de luta e sacrifício, de submissão e lealdade, de ambição e esperança. Os condes, os grandes vassalos, tiveram reconhecida a posse hereditária de seus feudos em 877

⁷³. Curtius (*op. cit.*, pág. 582) não concorda com a definição “sistema de virtudes do cavaleiro”. Diz que não foi propriamente um sistema. “Encerra categorias éticas e estéticas de natureza mundana, que em parte se formaram muito antes da cavalaria: como a fidelidade do vassalo, a ‘alegria’ e outras criações do amor cortesão, existentes no sul da França, antes de 1.100”. Ressalta ainda que o encanto peculiar do *ethos* do cavaleiro reside na flutuação entre ideais afins e ideais opostos.

por Carlos o Calvo, na *Deliberação de Kiersy*: de funcionários imperiais transformam-se em senhores autônomos. Mas foi somente em 1.037 que os cavaleiros apaniguados, os pequenos vassallos, viram, por força da *Constitutio de feudis*, do imperador Conrado II, coroar-se de êxito a sua longa luta contra os seus diretos feudatários para obterem também eles o privilégio hereditário: de funcionários feudais transformam-se em pequenos nobres⁷⁴. Deste modo, o servidor de ontem, que ocupava a base da pirâmide social, torna-se agora enobrecido e, conseqüentemente, ascende para outro hemisfério altamente desejado da época medieval, que é o das classes privilegiadas. E deste modo, o aventureiro capaz de todas as brutalidades, o mercenário que passava da dependência de um senhor para a de um outro, esperando sempre uma recompensa maior e até mesmo uma investidura, passa a dar vida ao instituto da Cavalaria. E como a maioria dominante da cavalaria saía da classe dos apaniguados, é de esperar que tenham sido estes a dar o colorido à cultura dos cavaleiros como classe.

Por volta de 1.100, temos, no norte da França, uma instituição da cavalaria, nascida da vassalagem germânica, vinculada eticamente pela Igreja, sem amor e sem influência cortesã; e, no sul da França, os primeiros testemunhos do trovadorismo e de uma cultura cortesã, não de cavaleiro⁷⁵.

O novo ideal de amor e o novo tipo de lírica trovadoresca são, pois, realizações culturais ligadas intimamente, desde o início, à vida das cortes. A corte não foi apenas o cenário, mas o próprio solo em que cresceram. Mas, desta vez, não é a corte do rei que dita as formas

⁷⁴. Cf. Armando Saitta, *op. cit.*, vol. I, págs. 89 e 147, respectivamente.

⁷⁵. Curtius, *op. cit.*, pág. 583.



culturais; são as cortes dos príncipes e dos senhores feudais que tomam a dianteira, o que explica a relativa liberdade e individualidade da cultura cavaleiresca. Nessas pequenas cortes as convenções eram ainda bastante apertadas. Naquele mundo, governado segundo fórmulas fixas e de cuja organização participavam univocamente os príncipes, os cortesãos e os poetas, cada um devia a sua posição especial não às qualidades que o diferenciavam dos outros membros da corte, mas àquilo que tinham em comum com eles. Insistir na própria individualidade constituir-se-ia afronta à sociedade cortesã, uma forma de menosprezo ao privilégio de ter sido conduzido àquele mundo. Deste modo, toda a cultura da época devia conformar-se às convenções estabelecidas. Assim, as formas de convívio social, as expressões de emoção, as próprias emoções, os tipos de poesia e de arte, as descrições da natureza, os motivos poéticos, tudo se tornou estereotipado. Não se permitia a originalidade, por descortês. E, onde não há grandes individualidades de poetas, o melhor que se pode fazer é uma relação, um rol de motivos a serem seguidos: um modelo mais ou menos fixo a que todos devem observar e seguir para agradar aos seus ouvintes.



CAPÍTULO VI

A ESCOLA POÉTICA SICILIANA

1. O amor cortês – 2. O poeta Frederico II – 3. Jacopo de Lentini e a “cortesia” – 4. A “teoria do prazer” de Leopardi; a “teoria do espírito” de Hegel; o “conceito da angústia” de Kierkegaard – 5. O problema existencial em Leopardi e a angústia em Jacopo de Lentini – 6. Guittone de Arezzo e Bonagiunta de Lucca.

1. O AMOR CORTÊS

A poesia siciliana também nasceu e cresceu – como anteriormente já dissemos – numa corte: na corte de Frederico II de Hohenstaufen, imperador germano e rei da Sicília. Nascido na cidade italiana de Jesi (Marche), filho do imperador Enrico VI e da italiana Costanza de Altavilla, herdeira do trono da Sicília, Frederico foi educado por instrutores italianos. Por isso, sentindo-se mais italiano que alemão, deu continuidade às tradições culturais, tolerância religiosa, requinte e sábio governo, implantados na Itália pelo avô paterno, o imperador Frederico I, conhecido por “Barbaruiva”.

Na capital do reino, Palermo, a corte de Frederico II foi o centro mais vivo e luxuoso do mundo ocidental. Devido à sua personalidade politicamente forte e delicadamente artística, ele criou, por um lado, um estado pré-moderno, centralizado, todo apoiado sobre a personalidade do

senhor que se serve para a administração de uma hierarquia de oficiais e funcionários imperiais, do tipo burocrático, no bom sentido. Por outro lado, agitou toda uma nova cultura, misturando-se ele mesmo àquela cultura, fazendo-se clérigo, literato, declamador e versejador. Cercou-se de cientistas e artistas de toda a península e também do exterior; promoveu traduções do árabe e do grego; compreendeu Aristóteles, ajudado pelo culto secretário Pier della Vigna; favoreceu os estudos de astronomia e matemática, protegendo Leonardo Fibonacci de Pisa, que foi o primeiro algebrista do ocidente. O seu amor pelas ciências e pelas artes levou-o a fundar, em 1224, a Universidade de Nápoles e a incentivar (e quase forçar) o estudo entre os jovens nas escolas de Nápoles e Salerno.

O tão propalado interesse que Frederico II teve pela cultura árabe levou o nosso Oswald de Andrade a afirmar que ele “deveu sua ilustração à cultura árabe”, e que “era um siciliano mesclado (?), mais árabe do que germano culturalmente”⁷⁶.

De fato, a cultura árabe-muçulmana tinha, à semelhança da cultura cavaleiresca da Alta Idade Média, um ideal de cavaleiro, que apresentava surpreendentes analogias com o do Ocidente cristão⁷⁷. Basta dar uma vista-d’olhos em *As mil e uma noites* (*Alf laila wa-laila*) que, apesar de ter tido a sua redação definitiva somente por volta de 1.400, é de se supor que pelo menos a sua primeira parte (compõe-se de três partes) já era conhecida nos séculos XII e XIII. Este livro, que obteve grande sucesso no ocidente a partir do século XVIII, devido a uma ótima tradução francesa, é uma grande seleção de contos, cujo material romanesco não é

⁷⁶. *Obras Completas VI*, 1978, págs. 154 e 155, respectivamente.

⁷⁷. Curtius. *op. cit.*, pág. 583. Quanto às considerações seguintes sobre *As mil e uma noites*, ver *Dizionario Letterario Bompiani*, *Opere*, 1947, tomo IV, págs. 726-28.

apenas árabe, mas faz remontar suas origens além do mundo árabe-muçulmano e semítico, atingindo a Pérsia, a Índia e o Egito, nas mais antigas fases da sua produção espiritual. Descreve amaneirada e metaforicamente um mundo fantástico, repleto de gênios, gigantes, duendes, viagens maravilhosas e aventuras cavaleirescas, bem a gosto dos cavaleiros e cortesãos da baixa Idade Média (no sentido de período mais próximo da modernidade).

Mais interessante ainda, com relação à cultura cortesã, é o que Ernst Curtius afirma no mesmo lugar acima citado: “o Islão também criou uma teoria do amor”, e cita como obra principal *A coleira da pomba* (*Tawq al-hamama*): uma espécie de tratado de amor, ilustrado com poesias do próprio autor. Obra juvenil do escritor árabe-muçulmano da Espanha Ibn-Hazm Al-Andalusi (994-1.065), baseada nos habituais argumentos dos tratados medievais sobre o amor: natureza e fenomenologia do amor, relações entre amantes, alegrias e dores, obstáculos e meios para suplantá-los, desregramentos e virtudes humanas. O autor evoca as suas variadas experiências de amor e nos introduz no mundo das escravas, das cantoras e das cortesãs de Córdoba, por volta do ano Mil, descrevendo a vida sentimental e sensual na Espanha medieval muçulmana. Dentro dos lugares-comuns da teoria do amor platônico, insinuam-se as confissões dos mais íntimos impulsos da alma, e reluzem fugitivamente, às vezes evocadas com angustiada saudade, as feições de humildes escravas ao lado das de princesas de sangue, tornando-as comuns na humana realidade do amor⁷⁸.

A maioria dos historiadores, em face da mudança de estilo que o nascer da cavalaria trouxe a todos os campos da arte e da cultura,

⁷⁸. *Id. ib.*, 1951, tomo VII, pág. 347.



deixando de lado explicações sociológicas ou psicológicas para tal fato, inclinam-se para a pesquisa de influências históricas imediatas e de fontes literárias diretas. Arnold Hauser⁷⁹, ao analisar o romantismo da cavalaria cortesã e a possível influência de fontes árabes sobre a poesia cavaleiresca de amor, cita vários desses historiadores e nos dá a seguinte informação:

Muitos há que seguiram o conceito de Konrad Burdach, que faz derivar de fontes árabes o novo aspecto do amor do cavaleiro e do trovador. Na realidade, um grande número de motivos são comuns às líricas de amor provençais e à poesia de corte muçulmana: sobretudo a mesma exaltação ardente no amor sexual e o mesmo orgulho em sofrer por amor. Mas não há nenhum fato donde resulte evidente que estas duas características comuns, que de modo nenhum abrangem a concepção total da poesia cavaleiresca de amor, tenham vindo da literatura árabe para a poesia trovadoresca. Um dos pontos mais importantes que tendem a desacreditar esta noção de influência direta é o fato de as canções dos poetas árabes serem geralmente dirigidas a uma escrava, não havendo nelas qualquer traço da tendência para unir as noções de lealdade à sua dama e de amor – noções que constituem, por sua vez, o verdadeiro âmago da concepção cavaleiresca.

Na realidade, simplesmente pelo fato de ambas as poesias, a lírica trovadoresca e a poesia de corte muçulmana, constituírem um canto de exaltação do eterno feminino, das belezas físicas e espirituais da mulher e o que elas podem influir na moral do homem, nada de extraordinário apresentarem alguns motivos em comum. Entretanto, também pelo simples fato de uma ter surgido num ambiente regido por preceitos sociais e religiosos muçulmanos e a outra num ambiente feudal e cristão, aí reside a grande diferença entre elas: a imagem de mulher, que procuram exaltar, é completamente diferente uma da outra. Enquanto que

⁷⁹. *Op. cit.*, págs. 299-300.

uma exalta as belezas físicas e espirituais da voluptuosa cantora, da sensual bailarina ou da humilde escrava, às vezes em contraste com as belezas da altiva princesa, a outra exalta, de forma romântica, mas também sensual, as belezas e as qualidades morais da senhora do castelo, da mulher que se achava no topo da escala social. Assim sendo, a poesia trovadoresca exalta uma criatura real que, no entanto, torna-se uma imagem idealizada pelo poeta vassalo que, conforme as regras feudais, devia-lhe respeito e lealdade.

É tarefa muito difícil traçar a derivação do novo ideal de amor e do novo tipo de lírica em que a cavalaria se expressava⁸⁰. O que tentaremos analisar aqui são algumas características da poesia siciliana de amor que, sem sombra de dúvida, derivaram da poesia cavaleiresca cortesã. Então, mais do que derivação de fontes árabes, a cultura do reino siciliano de Frederico II, no que tange à arte poética, deve a sua expressão a fontes normandas e provençais.

A poesia da escola poética siciliana foi exclusivamente amorosa, e também poesia de corte. Entretanto, à diferença das cortes dos príncipes árabes e dos magnatas feudais, trata-se de corte imperial, quase moderna, em que o imperador se vale para a sua administração de uma casta de funcionários e colaboradores cultos, advindos da nova burguesia que, àquela época, assumia um papel cada vez mais importante na hierarquia social. Então, os criadores da nova poesia não são mais os clérigos “doutos” ou os nobres cavaleiros, entendedores das artes do *trobar leu* (formas simples) e do *trobar clus* (formas herméticas) dos séculos XII e XIII. Os “sicilianos” eram, na sua grande maioria, homens leigos, mas

⁸⁰ Remetemos o leitor às considerações de Arnold Hauser (*op. cit.*, págs. 285 a 298), onde o autor faz completa análise do surgimento da cultura cavaleiresca e da poesia que a refletia.

cultos, de características mais ou menos democráticas, frequentadores das recém-criadas Universidades, principalmente a de Nápoles, “destinada somente aos súditos da coroa siciliana”⁸¹. Mas também cantaram o amor como “serviço” e “cortesia”, transferindo para a convenção literária os comportamentos e a linguagem das cortes feudais.

Em se tratando de poesia ligada à vida da corte, o público, para o qual a poesia siciliana se dirigia, continuou sendo o mesmo: as mulheres. Não mais a senhora do castelo, aquela que estava estabelecida no vértice da sociedade cortesã e a quem o poeta vassalo devia obediência e lealdade, uma vez que era ela que exercia os poderes de soberania, sobretudo quando o marido achava-se ausente, participando de alguma Cruzada. Agora, a poesia de amor dirige-se às damas da corte imperial, entre as quais já se espalhavam a instrução e o gosto pelas letras e pelas artes. Essa poesia, que era feita para ser lida e não mais para ser cantada, tinha, então, que demonstrar dignidade de estilo, sentimentos nobres e elevados que uma arte em ambiente áulico pode exigir, sem se tornar eclesiástica ou municipal.

Os poetas sicilianos adotaram, pois, alguns motivos da poesia trovadoresca que refletiam os modos nobiliários cortesões, os quais, com eles, perderam sua espontaneidade e engendraram uma etiqueta. Uma metáfora, inspirada nas relações feudais – o serviço do amor como imitação do serviço de vassalagem – tornou-se o centro de uma tópica e de uma estilística especializadas, muito complexas mas de notável estabilidade, com dinamismo e valores próprios, e definindo-se uma com a outra: *cortesia*. Um esquema afetivo único (desejo-dor-esperança-prazer) destaca-se de uma situação em que só o detalhe varia: a oposição

⁸¹. Curtius, *op. cit.*, pág. 59.

entre uma dama, preocupada com sua reputação e dignidade, e o poeta, separados por um obstáculo de natureza imprecisa: social (motivo do segredo necessário), às vezes material (afastamento) ou psíquico. O obstáculo faz recuar a obtenção do bem desejado, tornando mais preciosa a posse do objeto amado. Daí advém a noção de que o amor obtido sem esforço é absurdo, não provoca a “alegria”, o “prazer” desejado. Mas, o serviço à dama também se desenvolve socialmente: é o sinal por excelência da cortesia, a qual requer que a mulher seja fria e que o homem se mortifique; ela exige, da parte do homem, paciência infinita e máxima abnegação, a ponto de submeter a própria vontade à vontade da mulher que, considerada como ser superior, torna-se objeto de adoração e, portanto, ser totalmente inatingível.

2. O POETA FRÉDERICO II

O primeiro poeta da corte é o próprio Frederico. Deixou-nos um tratado em latim sobre a caça, *De arte venandi cum avibus*, e talvez três poesias em vulgar: mais fruto de escola que de verdadeira inspiração. Na cançoneta *Speranze d'amore*⁸² (três estrofes de quatorze versos cada uma), por meio de um florilégio de palavras e conceitos provençalescos, o imperador-poeta retoma o motivo do amor cavaleiresco e feudal como sendo um “serviço” prestado à dama, o que veio caracterizar o chamado “amor cortês”, representativo da escola poética siciliana. Na primeira estrofe (onze heptassílabos e três hendecassílabos; o segundo destes é dividido pela rima interna em dois hemistíquios: tetrassílabo um e

⁸². *Amor esperançoso* (Vicinelli, *Maestri e poeti*, vol. I, 1957, págs. 128-29, (T. do A.).



heptassílabo o outro – na contagem italiana) já aparecem alguns artifícios retóricos e estilísticos, à maneira provençal, que caracterizam a escola:

Visto, Amor, que te agradam
Os meus singelos versos
farei todo o possível
para compô-los bem.
Pus o meu coração
a teu favor, senhora,
e pus minha esperança
no teu comprazimento.
E não me afastarei
de ti, mulher valente,
pois te amo docemente
e tu gostas que eu saiba o que é o amor.
Valor – dá-me, pois, ô mulher perfeita,
Para o meu coração reverenciar-te”⁸³.

Já de início o poeta demonstra abertamente a intenção de imitar a maneira provençal: usa palavras típicas dos trovadores, como *trovare* por *poetare*; *donna valente* por *donna di pregio*; *donna fina* por *donna virtuosa*; *inchinarsi* por *fare omaggio*”. etc.; é uma cançoneta, derivada da canção antiga, de gosto e artifícios estilísticos próprios da lírica trovadoresca, como a rima interna e a *replicazione* ou *coblas capfinidas*, isto é, a concatenação das estrofes mediante a retomada, no início de cada uma, da idéia, expressão, palavra ou raiz da palavra com que termina a precedente; e, além de imagens e atributos extraídos da poesia amorosa provençal, o poeta inspira-se na concepção feudal e cavaleiresca

⁸³. Poi che, ti piace. Amore, / ch'eo deggia trovare, / faronne mia possanza / ch'io vegna a compimento. / Dat'aggio lo meo core / in voi, madonna, amare, / e tutta mia speranza / in vostro piacimento. E no mi partiraggio / da voi, donna valente, / ch'eo v'amo dolcemente / e piace a voi ch'eo aggia intendimento. / Valimento – mi date, donna fina, / che lo mio core adesso voi s'inchina. (T. do A.)

do amor, entendido como “serviço” de vassalagem com o fim de se obter algum “benefício” (termo jurídico do sistema feudal).

Em geral, podemos dizer que o poeta siciliano, ao prestar respeitosamente uma homenagem à dama da corte, ele deixa implícita a intenção de obter um “benefício”, que, no caso, seria o privilégio de estar perto dela, de participar da mais alta e refinada sociedade e, sobretudo, de receber da dama proteção material, além das honras e das glórias que ele almeja. Então, mais do que dirigir-se a um público específico, o poeta busca o interesse próprio. Por isso, ele faz uma poesia de convenção em que a mulher cantada é sempre a mesma: é reverenciada como altíssima senhora, e a sua própria beleza é descrita em termos gerais e convencionais: espelho luzente (“vejo o semblante / de ti, *luzente espelho*”) ou flor perfeita (“tu és *flor / de perfeição*”), e é sempre apresentada despida de emoções, exigindo do homem sacrifício e abnegação (“Meu destino é te amar / e servir teu desejo”)⁸⁴.

Mas, tratando-se de um culto imperador (conhecia o latim, o italiano, o alemão, o francês, o provençal e o árabe), é lícito pensar que, ao “trovare”, seu objetivo fosse apenas o de transmitir ensinamentos, o que, aliás, é uma das características da poesia siciliana. Nessa cançoneta, Frederico demonstra ter algumas pretensões artísticas conforme a *Poética* de Aristóteles, já conhecido na sua época através de traduções feitas do árabe. Ao descrever uma mulher real que gera um amor ideal, esse amor é tão sublimado que provoca sofrimento, em virtude da sua impossibilidade, da sua não-realização. Mas, como é por meio do sofrimento que o homem purifica (catarse) seus sentimentos de terror e

⁸⁴. “Veggio li sembianti / di voi. *chiarita spera*”; “siete *fiore / sor l'altre donne*”; “Fui dato in voi amando / ed in vostro volere” (*Id, ib.*, vv. 23-4; 27-8; 21-2) (T. e grifos do A.)

piedade, ele passa, então, a ter esperança em atingir a alegria, o prazer, a felicidade, dons necessários para a continuação da vida. Assim é que o poeta termina a sua canção, dizendo:

A tua bela face
me dá conforto e me traz alegria.
Alegria – me dás, senhora minha:
E cada vez mais me convenço disso.⁸⁵

3. JACOPO DE LENTINI E A “CORTESIA”

O mais fecundo e mais antigo rimador da escola siciliana foi o notário imperial de Frederico II, Jacopo de Lentini (1180? - 1250?). Deixou-nos alguns sonetos, por isso, a ele foi atribuída a invenção desta forma métrica. Foi mestre na imitação de conceitos provençalescos que definem o serviço do amor como extensão do serviço de vassalagem ou como representação da “cortesia”; foi mestre também na representação do motivo do segredo necessário, isto é, no dever de se ter fechado e oculto o amor ou dever de não revelar, por questão de discrição ou pudor, o nome da mulher amada. Na cançoneta *Amor celato*⁸⁶ – composta de sete estrofes de nove heptassílabos cada uma; a última estrofe tem a função de “despedida”; rima a b c, a b c; d d c –, escrita com sincera inspiração e fundamentada numa teoria amorosa própria sobre a origem e natureza do amor, Jacopo de Lentini exprime a amorosa lembrança da mulher ausente e o angustiante desejo que ela lhe causa quando presente. Vejamos a primeira estrofe:

⁸⁵ . La vostra ciera umana / mi dà conforto, e facemi allegrare. / Allegrare – mi posso, donna mia: / piú conto me ne tengo tuttavia. (T. do A.) (*Id, ib*, vv. 39-42)

⁸⁶ . *Timido amor* (Vicinelli, *op. cit.*, 1957, págs. 131-33, vol. I) (T. do A.)

Maravilhosamente
um amor me angustia,
todo dia, a toda hora.
Como alguém, cuja mente
está voltada ao longe,
e pinta igual pintura,
assim, querida, eu faço:
dentro do coração
porto a tua figura.⁸⁷

De início, se depreende que o poeta defende a idéia de que a mulher não precisa estar presente para ser amada. O homem, após ser tomado pelo amor, logo após a vista da mulher sonhada, constrói a sua imagem fiel e a imprime no coração. E, mesmo quando ele não a vê, quando ela se acha ausente, distante dos seus olhos, aquela imagem escondida no coração vem-lhe, a todo momento, à memória e desperta nele a lembrança de como ela realmente é:

No coração eu levo
tua fiel imagem,
mas isso eu não revelo:

.....
E quando estás ausente,
olho p'ra aquela imagem
e te sinto presente;
como aquele que crê
salvar-se pela fé
sem saber o futuro.⁸⁸

⁸⁷ . Meravilliosamente / un amor mi dstringe. / e sovén ad ogn'ora. / Com'omo che tèn mente / in altra parte, e pinga / la simile pintura. / cosí, bella, facc'eo: / dentro a lo core meo / porto la tua figura. (T. do A.) (*Id. ib.*, vv. 1-9)

⁸⁸ . In cor par ch'eo vi porte / pinta, come parete. / e non pare di fòre:[...] E quando voi non vio, / guardo in quella figura / e par ch'eo v'agia avante: / sí com'om. che si crede / salvarsi per sua fede, / ancor non vegia inante (T. do A.) (*Id., ib.*, vv. 10-2 e 22-7)

Bela comparação entre a ingênua imagem da mulher amada com a profunda imagem da força da fé! Mas, ambas as imagens são uma ilusão, um sonho, um fingimento que, pela potência do amor, tornam-se coisas sólidas e vivas como se fossem reais. Por isso, da ilusão, do fingir a realização de um sonho, advém a dor incontável, a angústia, que o poeta sente por não poder revelar abertamente o seu amor, por não poder confessá-lo à mulher amada, ou por nem mesmo ousar dirigir-lhe um olhar. Do mesmo modo, depreende-se dos versos acima que angustiante é também a imprevisibilidade do futuro: somente uma fé pura e um sincero amor a Deus podem serenar a alma daquele que espera salvação, que espera receber o “benefício” da fé, do amor ou da boa conduta pessoal, ou seja, a vida eterna.

A vida da corte, com seu conjunto de normas que formam a chamada etiqueta de corte, exige que seus membros sejam discretos em todas as suas atitudes, e isso vem causar a dor, a angústia, pela necessidade de ter de velar os próprios sentimentos:

Deus, como é doloroso!
 Não sei se percebeste
 que te amo com ardor:
 por causa do pudor,
 não te dirijo o olhar,
 e não demonstro amor.⁸⁹

A angústia que o poeta sente torna-se ainda maior quando o objeto do seu amor acha-se presente. Quando ausente, o poeta chama à memória

⁸⁹. O Deo, co' mi par forte! / Non so se lo savete / com'io v'amo a bon core; / ca son si vergognoso / ch'eo pur vi guardo ascoso. / e non vi mostro amore. (T. do A.) (*Id., ib.*, vv. 13-8; cf. também a quarta estrofe: vv. 28-36. onde o poeta compara o ardor do seu amor com o fogo incontido, que arde no coração dos apaixonados)

apenas uma imagem – erigida no passado e convertida em realidade presente –, que lhe dá a ilusão de alcançar o prazer desejado. Agora, a presença da mulher amada toca fundo todo o seu ser, despertando-lhe a própria cupidez. Mas, como a etiqueta social impede o relacionamento com esse ser real e concreto, o poeta não tem outra alternativa a não ser idealizar o objeto do seu amor. E, desde que não é possível haver relação entre um ser humano e uma abstração, pois só pode haver amor entre dois seres concretos, o prazer almejado nunca pode ser atingido. Disso resulta a dor, a insatisfação do poeta ao tomar consciência de que o seu desejo não pode realizar-se no aqui e agora, uma vez que o objeto do seu amor é um ideal inatingível na contingente e empírica realidade humana. Então, (parafraseando Fernando Pessoa) ele “finge a dor que deveras sente”:

Se estás presente, e eu passo,
 não te dirijo o olhar,
 bela, por cortesia.
 Andando, passo a passo,
 vou lançando suspiros,
 angustiantes de amor:
 e sofro tão veemente,
 que mal me reconheço,
 tanto me transfiguras.⁹⁰

⁹⁰ . Se siete, quando passo, / in ver' voi non mi giro, / bella, per risguardare. / Andando, ad ogne passo / gittone uno sospiro, / che mi facie angosciare; / e certo bene angoscio, / ché appena mi conosco / tanto bella mi pare (T. do A.) (*Id., ib.*, vv. 37-45). O motivo do suspiro de amor, bastante farto nos primeiros poetas italianos, parece indicar o contraste entre o desejo de admirar a beleza da mulher amada e a impossibilidade de fazê-lo; ou então, considerando-o intelectualisticamente, poder-se-ia dizer que ele representa a manifestação de um inefável sentir, no qual a admiração por tanta beleza está unida à consciência da infinita distância que separa esse ideal feminino do homem real, desprezível e indigno de tal maravilha. Cf. o soneto “Tanto gentile”, de Dante Alighieri, parte XXVI da *Vita Nuova*, especialmente o segundo terceto: “e par che de la sua labbia si mova / un spirto soave pien d’amore, / che va dicendo a l’anima: Sospira.” (Russo, *op. cit.*, págs. 192-93)

4. A “TEORIA DO PRAZER” DE LEOPARDI: A “TEORIA DO ESPÍRITO” DE HEGEL; O “CONCEITO DE ANGÚSTIA” DE KIERKEGAARD

O livro *Arte de Amar*, do poeta latino Ovídio (de quem vimos o início de *As metamorfoses*), exerceu grande influência na lírica amorosa da alta Idade Média. “Os poetas que levavam o amor a sério partilhavam da opinião de Ovídio de que ele era uma doença que debilitava os homens de inteligência solapando-lhes a força de vontade e tornando-os desprezíveis e dignos de lástima”⁹¹. No entanto, parece-nos que Jacopo de Lentini não esteja tão ligado a este (pre) conceito ovidiano, mas muito mais a uma visão pessimista da vida: na vida humana a dor supera o prazer e a felicidade é inatingível. A única maneira de libertar-se da dor, provocada pela impossibilidade da realização de um desejo, é, então, sublimar o objeto das suas emoções por meio da poesia, a qual lhe dá a esperança ou a ilusão de recuperar a felicidade perdida.

Do mesmo modo que os poetas medievais, mas muito mais profundamente, os românticos também sentem a vida do homem como dor, infelicidade e mal, que podem ser mitigados por meio da poesia ou da arte em geral. Mas, diferentemente dos medievais, cuja dor é sentimental, a dor dos poetas românticos é metafísica. Ao analisar as relações do homem consigo mesmo, com o mundo e com Deus, primeiro, os românticos, depois, os existencialistas, chegaram à conclusão de que o homem é o arquiteto da própria vida, o construtor do próprio destino, mas submetido a limitações concretas de ordem natural. Por isso, a

⁹¹ . Hauser, *op. cit.*, pág. 290.

solução da dor do mundo só pode ser dada por eles mesmos, isto é, pela força criadora do espírito humano.

Então, dando um salto cronológico que pode ser (in)compreensível em relação ao tema do trabalho, mas, julgando que o assunto é de suma importância para entendermos o conflito do homem de todos os tempos à procura da felicidade, faremos, a seguir, algumas observações sobre o desespero, a angústia e a dor que sentem os românticos e os existencialistas e as soluções que encontram para resolvê-los. Primeiramente, faremos algumas considerações sobre a “teoria do prazer” do maior poeta e grande pensador romântico da Itália, Giacomo Leopardi (1798-1837); depois, em contraposição ao pensamento leopordiano, faremos a exposição da visão pessimista da vida conforme o pensamento do grande filósofo dinamarquês, Søren Kierkegaard (1813-1855), considerado o “pai” do Existencialismo. Em seguida, analisaremos o problema da existência em Leopardi, procurando demonstrar que o desespero, a angústia e a dor são inerentes à natureza humana e que o homem passa toda a sua existência tentando resolver esse problema.

Leopardi parte do princípio de que a razão humana é imperfeita e incapaz de conhecimento, porque tudo o que é humano é imperfeito, enquanto imperfeita é a natureza humana, corpórea e psíquica. Por sua vez, essa imperfeição da natureza humana não é senão que um aspecto da imperfeição de toda a natureza. Por outro lado, o homem por toda a sua existência está sujeito à força terrível da natureza, a qual estende o seu domínio por sobre tudo aquilo que foi criado: todas as espécies viventes devem sofrer para exercitar as funções para as quais foram destinadas pela natureza. O homem é apenas uma dessas espécies viventes, um



pequeno átomo do cosmo. Assim sendo, a natureza fez o homem ávido de perfeição e desejoso de gozar a vida, mas capaz apenas de perpetuar a vida. Para Leopardi “o verdadeiro e único fim da natureza é a conservação das espécies, e não a conservação nem a felicidade dos indivíduos”⁹². Então, dado que o homem deseja infinitamente o prazer, que não pode existir na realidade empírica em momento algum, ele será sempre infeliz, porque a satisfação desse perene desejo, que sempre lhe foge, é fonte de eterna infelicidade. Ao desejar sempre um prazer infinito, que lhe proporcione completa satisfação, o homem deseja e espera uma coisa que ele não pode conceber. Assim, com as palavras conclusivas da chamada “teoria do prazer” do poeta italiano, podemos dizer:

O vivente nunca pode conseguir a felicidade, porque esta deveria ser infinita [...], conforme ele deseja; ora, assim ela nunca poderá ser. Logo, o vivente não obtém nunca e nunca poderá obter o objeto do seu desejo. Sempre, portanto, que deseja, ele é necessariamente infeliz.⁹³

Essa teoria consiste, portanto, na luta agônica do homem contra todas as adversidades da vida à procura da felicidade. Explicando-a de outro modo, e resumidamente, podemos dizer que em nossa vida, no nosso cotidiano, estamos sempre procurando satisfazer um desejo, mas, alcançado este, imediatamente e de modo mais intenso, outro desejo se

⁹². Sergio e Raffaella Solmi. *Opere di Giacomo Leopardi*, 1956. (*Zibaldone*, II, 806, 7-9) (T. do A.) Citaremos pela ordem: nome da obra de L.; volume; página (s); linha(s) ou verso(s). *Zibaldone* quer dizer: miscelânea literária.

⁹³. *Id.*, *ib.*, (*Zib.*, II, 734, 8-13) (T. do A.) Dado que para Leopardi o homem não nasce para gozar a vida, mas só para perpetuar a vida, para comunicá-la a outros que lhe sucedam, para conservá-la, citamos a maravilhosa síntese poética deste pensamento, contida na poesia “La ginestra” (“A giesta”), que pode ser considerada o testamento final do poeta italiano: “Magnanimo animale / non credo io già, ma stolto. / quel che nato a perir, nutrito in pene, / dice, a goder son fatto” (*Canti*, I, 156, 98-101)

nos impõe. Deste modo, estaremos sempre insatisfeitos, pois nunca em vida poderemos atingir a felicidade plena e total. O que poderemos conseguir são apenas alguns momentos de prazer, mas há de se notar que a força que nos impele à procura desse prazer é geralmente de razão mais material que espiritual. Por isso, estamos sempre insatisfeitos espiritualmente. Por outro lado, o prazer infinito, que não pode ser alcançado na realidade, encontra-se assim na imaginação, da qual derivam as esperanças e as ilusões. Donde se pode concluir, de modo romântico, que todos os prazeres são ilusões ou consistem na ilusão. Dessas ilusões é que se forma e se compõe a nossa vida.

Por outro lado, podemos considerar que o culto da ciência, devido ao endeusamento da razão, tolhe a imaginação e, assim, destrói os principais prazeres do nosso ser, uma vez que determina as coisas e delas nos mostra os confins. Existe, então, um conflito doloroso entre natureza e razão, uma inimizade implacável que atormenta nossos corações. A vida nutre-se, pois, de ilusões, necessita delas para poder propagar-se, expandir-se, transbordar; não tende então à busca da verdade nua e crua porque a verdade absoluta é indiferente para o homem. Isto parece um absurdo, mas não o é. Pelo contrário, é exatamente verdadeiro, pois, considerando todo o real como um nada, não há nada mais real e mais substancioso no mundo do que as ilusões. Desvanecidas as ilusões, o homem torna-se desnaturado e bárbaro. Passa a viver num estado de pena, de desesperação total, porque, persuadido da vacuidade das coisas, ele se torna infeliz e chega a odiar a própria vida.

À vista do exposto, pode-se fazer uma pergunta: Leopardi oferece uma solução para o angustiante problema existencial do homem? As considerações acima arroladas já nos apresentam um tênue aceno a esta

questão. Contudo, no momento oportuno, voltaremos para tentar expor seu ponto de vista a esse respeito. Por enquanto, levantemos o seguinte problema: somente àquelas pessoas em que predomina o espírito “dionisiaco” a vida se lhes apresenta em forma de desespero, angústia e dor? Parece-nos que, exatamente por serem espíritos irrequietos, críticos implacáveis da desordem do próprio tempo, o problema apresenta-se-lhes de forma mais intensa. Contudo, já vimos que no período clássico da literatura grega, quando o espírito “apolíneo” predominava majestoso, os gregos já tinham uma visão trágica da vida. Propunham como solução para tal tragicidade o equilíbrio, a moderação e a sabedoria, meios pelos quais o homem pode tornar-se uma pessoa feliz, “harmônica”.

Mas, voltando à “teoria do espírito” de Hegel, vamos tentar, novamente, explicar a forma que ele elaborou para atenuar a dor do mundo. Para o filósofo alemão, o modo de pensar de um certo indivíduo é determinado pela condição de vida do seu tempo e por pensamentos formulados por gerações de pessoas que viveram antes dele. O indivíduo tem de tomar consciência de que nasce e vive no interior de um meio histórico em relação ao qual ele não é completamente “livre”. Por isso, ele tem de interagir com os outros dentro de um mundo material e social, onde cada qual busca a “verdade” e, com isso, conscientizar-se de que poderá sentir-se livre somente por meio do espírito, isto é, por um ato de consciência, intelecto ou razão. Quando o espírito chega ao mais alto estágio da consciência, ele adquire a forma mais elevada do autoconhecimento que vai proporcionar-lhe a serenidade necessária para compreender a si mesmo e aos outros, e, desta forma, obter a máxima consciência da sua função no mundo. Neste estágio, ao qual Hegel denomina “espírito absoluto” ou “razão absoluta”, o espírito adentra o

mundo da autoconsciência que se revela a si mesma nas máximas produções, que são a arte, a religião e a filosofia.

Como a arte é uma das maiores manifestações ou realizações do espírito humano, ela por si só pode proporcionar ao homem, seja no ato de criação como no de fruição, um tipo todo especial de prazer, ao qual hoje chamamos de prazer desinteressado, isto é, o prazer proporcionado pela contemplação do Belo: o prazer despertado pela beleza estética, cujas formas, constantemente recriadas pelo espírito humano, revela-nos como através dos tempos os valores tradicionais da humanidade tiveram continuidade, na tentativa de tornar os homens mais felizes.

Em reação ao historicismo hegeliano e à filosofia panteísta do Romantismo, algum tempo depois da morte de Hegel, ergueu-se o pensamento do filósofo e teólogo dinamarquês Sören Kierkegaard que, analisando a problemática da existência humana, também tentou indicar o caminho certo para o homem livrar-se da inquietude que o oprime. Foi Kierkegaard que introduziu no *Conceito da Angústia* (1844) o termo *angústia* no seu significado filosófico, isto é, como atitude do homem em face da sua situação no mundo. A raiz da angústia é a existência considerada como possibilidade: ela é o puro sentimento da possibilidade. Neste mundo o homem vive de possibilidades e, como a possibilidade é a dimensão do futuro, ele vive continuamente voltado para o futuro. Mas as possibilidades que se apresentam ao homem não têm nenhuma garantia de realização. Só por uma piedosa ilusão elas se lhe apresentam como possibilidades agradáveis, felizes, ou vitoriosas: na realidade, como possibilidades humanas, elas não oferecem garantia

alguma e ocultam sempre a alternativa imanente do insucesso, da derrota e da morte⁹⁴.

Hegel, de modo geral, sem perder o indivíduo totalmente de vista, considerava tudo expressão de uma razão universal. Contra esta concepção, Kierkegaard opôs a exigência irracional da fé. Ele não considerava essencial aquilo que somos capazes de compreender com a nossa razão. Fundamental para ele era a existência de cada indivíduo. Cada um procurando não a Verdade, mas as verdades que lhe são importantes. E as verdades importantes são aquelas pessoais. Tais verdades, sendo “verdades para mim”, são verdades para cada indivíduo.

Da experiência espiritual kierkegaardiana surgem três momentos ou três possibilidades diferentes de existência: são os estágios “estético”, “ético” e “religioso”. O espírito, em sua inquieta busca do Absoluto, percorre sucessivamente cada um desses estágios que não podem, pois, ser vividos contemporaneamente. Quando se está vivendo num dos dois estágios inferiores, em um dado momento, por opção própria e por anseio de paz existencial, o espírito pode de repente “saltar” para o estágio superior.

O primeiro estágio é aquele da vida estética, a vida de quem busca o prazer sempre renovado, sem preocupar-se com o futuro, passando de um gozo a outro, modificando-o e tornando-o mais requintado, e nunca repetindo a mesma experiência. Todavia, este tipo de vida é condenado pelo tédio, por uma sensação de vazio que surpreende o homem estético apesar de todos os seus esforços de perene renovação, impelindo-o a procurar outra forma de vida: a vida ética.

⁹⁴. V. Abbagnano, *op. cit.*, (ed.ital.), págs. 41-2.



O estágio ético é marcado pela seriedade e por decisões consistentes, tomadas segundo padrões morais. O homem ético apóia-se no trabalho, na fidelidade ao dever, o qual se lhe impõe como expressão de sua essência última. Contudo, também o estágio ético possui em si uma espécie de condenação: em certo instante o homem ético entrevê em si a possibilidade do pecado, o qual rompe todo o otimismo da vida ética, fazendo-a entrar em crise. Então, é preciso tomar mais uma decisão importante: ou retornar à entediante vida estética ou ousar saltar para o estágio superior: o religioso.

A vida religiosa funda-se na obediência a Deus, sem nenhuma justificativa, num paradoxo que consiste em seguir a ordem divina a todo custo. Ao suspender o imperativo moral, a vida religiosa também instaura – estranho paradoxo – a dúvida e a incerteza. A escolha pelo divino impõe ao espírito uma dúvida angustiosa. Deus é absoluta possibilidade, mas o sentimento ameaçador da possibilidade suspensa é a angústia, sentimento do nada, daquilo que ainda não é, do absolutamente indefinível. Existe, porém, salvação para a angústia e para o desespero: ela reside na fé religiosa. Por isso, para Kierkegaard, o paradoxo é a inteira fé, porque todas as categorias do pensamento religioso são impensáveis e a fé, não obstante, crê em tudo e assume todos os riscos. Para ele, enfim, o paradoxo é a própria relação entre o homem e Deus. Assim ele o define: “o paradoxo não é uma concessão, mas uma categoria: uma determinação ontológica que exprime a relação entre um espírito existente e pleno de conhecimentos e a verdade eterna”(Diário, VIII, A₁₁)⁹⁵. Concluindo, podemos dizer que, para Kierkegaard, embora

⁹⁵. Cit. por Abbagnano. *op. cit.*, pág. 632. (T. do A.)



tudo seja desesperador, somente por meio da fé o homem pode se reconciliar com sua própria vida.

5. O PROBLEMA EXISTENCIAL EM LEOPARDI E A ANGÚSTIA EM JACOPO DE LENTINI

Pouco antes de Kierkegaard, Leopardi também analisou a problemática da existência em termos de possibilidades. No entanto, pode-se dizer que ele não erigiu um sistema filosófico bem estruturado e coerente como depois o fez o filósofo dinamarquês. Em Leopardi, os três momentos do espírito não estão bem definidos e demarcados. Não obstante, ele deixou registradas nas páginas das suas obras poéticas e “filosóficas” as suas preocupações com as três formas de vida que o homem busca para satisfazer a sua espiritualidade, a sua individualidade e a sua liberdade.

Como toda análise existencial é uma análise das relações do homem com os outros homens e com as coisas do mundo, Leopardi também, à semelhança de Kierkegaard, analisou exaustivamente as relações do homem consigo mesmo, do homem com o mundo e do homem com Deus, para chegar à conclusão de que o homem será sempre infeliz. Daí o extremo pessimismo, a desesperação total:

Tudo é mal. Tudo o que existe é mal; cada coisa que existe é um mal; cada coisa existe para fim de mal; a existência é um mal e ordenada para o mal; o fim do universo é o mal; a ordem, o estado, as leis, o curso natural do universo não são outra coisa que mal, nem estão voltados para outra coisa a não ser para o mal. Não há outro bem que o não-ser; o bom

¹⁰ Sobre as três formas de vida de Leopardi, ver a obra de Jacopo de Lentini, “Leopardi e a angústia”, pp. 11-12 (T. de A.). Veremos mais adiante que o pessimismo de Leopardi, apesar de extremo, tem, porém, pontos de contato com o construtivismo de Kierkegaard, que reconhece o bem e o mal, exclusivamente de sua respectiva natureza positiva e negativa.

é aquilo que não é; as coisas não são coisas: todas as coisas são nocivas...⁹⁶

Então, para Leopardi, a vida apresenta-se-lhe em forma de desespero e dor. Não o desespero do esteta que, através da arte, converte o passado em realidade presente, procurando gozar cada momento de vida e que, por isso mesmo, é um desesperado porque o prazer, no ato mesmo de ser gozado, acaba, fazendo nascer em seu lugar um novo desejo que, se não for mais profundo e mais intenso, é pelo menos diverso do anterior. Mas sim, o desespero do filósofo existencialista que desespera de todo coração, com toda a alma e com todas as suas forças. O seu desespero é um ato sério de empenho e recolhimento; é o ato que recolhe em si o anseio do infinito. É, portanto, o desespero de quem quer atingir o inatingível e que, por isso, vive de esperanças e ilusões.

Mas, como proceder para arrefecer esse desespero? Como proceder para satisfazer a busca do infinito e do inatingível? Sintetizando e, por vezes, comentando o pensamento de Leopardi, podemos dizer que o homem revela-se a si mesmo e aos outros pela sua capacidade de imitação, isto é, pela capacidade que ele tem de reter na memória as experiências vividas e depois, por uma questão de hábito ou costume, transformá-las em atos ou atitudes perante a vida. Mas, para que isso se torne possível, o homem deve, por um ato de vontade e de amor próprio, analisar e enfrentar o mundo, submetendo-o aos seus interesses. Para isso, ele precisa ser livre para que possa decidir o próprio destino perante o mundo. É pelo destino que o homem se define e se autolimita; se reconhece em uma tarefa única e se autodetermina, isto é, se afirma livre

⁹⁶. Solmi, *op. cit.*, (Zib., 807, 6-12) (T. do A.) - Veremos mais adiante que o pessimismo de Leopardi, apesar de extremo, era, porém, positivo, ao contrário do de Kierkegaard, que entendia o possível exclusivamente no seu aspecto ameaçador e negativo.

por ele. Por sua atividade volitiva, o homem contribui para decidir o desfecho dos processos históricos, e, como ele tem liberdade de escolha, através da História ele deve reconhecer-se e atuar como destino. Assim considerando, a historicidade como destino é sempre um ato de liberdade: é a escolha mediante a qual o homem se compromete a realizar uma tarefa ou se propõe uma missão.

A angústia da liberdade – que muitos preferem chamar de “angústia diante da necessidade de optar” – é a angústia que o homem sente quando toma consciência de que é ele, e somente ele, que deve decidir por si, e que as tentativas de transferir o peso das responsabilidades aos outros são necessariamente derrotistas. Mas, devemos observar que o tipo de liberdade que suscita a angústia existencial não é a possibilidade de se realizarem os fins propostos. A grosso modo, todos sabemos que se nos decidirmos por uma profissão qualquer e somos livres para conseguir tal objetivo, no sentido de que não há obstáculos contra nossa intenção, é tolice falarmos de angústia. Por outro lado, todos sabemos que as pessoas, quando vão tomar decisões importantes, que de algum modo afetarão toda a sua vida futura, geralmente ficam deprimidas, estressadas, a cujo estado normalmente se dá o nome de angústia. Modernamente, o homem procura por todos os meios fugir desta forma de tensão, delegando aos outros uma parcela da responsabilidade, da decisão ou da opção que deve fazer. Isso não significa que se deva identificar a angústia da liberdade com a depressão mental que as pessoas responsáveis experimentam nos momentos em que são obrigadas a tomar decisões importantes.

O problema da liberdade do homem não é um problema puramente especulativo, relacionado à possibilidade de se realizarem os fins



propostos. O fim supremo do homem – afirmando mais uma vez – é o prazer perfeito, isto é, a felicidade, embora ninguém possa saber qual é a sua natureza, pois não passa de uma imaginação. Por sua vez, a liberdade, considerada como expressão da particular vontade, é dádiva dada por Deus ao homem, cuja natureza está voltada para tal fim. Contudo, devemos observar que o que importa para o bem do homem não é a questão dos fins, mas a dos meios:

O fim é certo, o meio é ignorado, e a razão dessa ignorância é *in promptu* (clara, evidente, do latim *in promptu*). A razão, digo, é que o meio ou os meios para obter este fim, que ninguém nunca obteve, não existem neste mundo; conseqüentemente, o sumo bem, que nos possa ou nos deva dar o prazer perfeito que procuramos, não é encontrado, é uma imaginação, como o é o próprio prazer perfeito, quanto à sua natureza; enfim, o homem sabe e saberá sempre o que desejar, mas nunca o que procurar, isto é, que meio pode satisfazer o seu desejo, dar-lhe o prazer perfeito; conclusivamente, o homem não sabe o que vem a ser este sumo bem do qual deve nascer a sua felicidade.⁹⁷

Sobre o anseio de liberdade, que é constitutivo do homem e que o impele à conquista do infinito, assim se expressava o saudoso mestre Edoardo Querin (1910-1976):

...as nossas faculdades de conhecer e querer não tem limites, pois, se as sufocássemos, a vida perderia toda a sua significação. Por natureza, o ser humano é dotado de um desejo infinito, pois foi feito à imagem e semelhança de Deus. Mas esse desejo não pode ser satisfeito pela realidade, porque, se o ser humano atingisse o infinito que quer ser, atingiria a Perfeição e, deste modo, a sua essência se confundiria com a de Deus. O seu próprio *eu* tornar-se-ia parte de Deus. Então, o ser humano perderia a sua própria personalidade porque não seria mais responsável pelas suas ações perante Deus, e não mais poderia olhar para Ele com autonomia e liberdade [...] O *eu* do homem é um ser racional unitário, que é e que se torna, que conhece e que quer; mas, no que se refere ao nosso conhecer nós nos igualamos: haverá somente diferença de grau, mas não diferença de natureza. Ao contrário, no que se refere à nossa atividade volitiva, cada um de nós é uma entidade que vive por si e em si,

⁹⁷ *Id. ib.*, (Zib., II, 823-24, 28-35: 1-3) (T. do A.)

incomunicável à outra [...]. O ser humano revela-se na sua realidade íntima e profunda através da sua atividade volitiva, e não através da sua atividade intelectual.⁹⁸

Então, a liberdade, como expressão da particular vontade, caracteriza a individualidade do ser humano, isto é, da *pessoa*. Mas, aqui devemos fazer uma pergunta: é o homem verdadeiramente livre? Esta pergunta, que parece ser sugerida por uma curiosidade puramente objetiva, torna-se inquietante quando é feita desta outra forma: "Sou eu verdadeiramente livre?". Esta é a forma verdadeira, a forma própria da pergunta. Ela adquire sentido se me diz respeito, se está conexa a qualquer decisão vital que eu tome ou venha a tomar, se se refere ao rumo que quero ou devo dar à minha vida. O problema da minha liberdade não posso reduzi-lo a choque de determinações abstratas, como seriam as leis naturais, de um lado, as exigências morais, do outro. Eu devo considerar a minha verdadeira situação de homem entre os outros homens, postos neste mundo. É devido a esta situação que o problema recebe por mim o seu significado vital. Aquilo que eu sou e devo ser diante de mim mesmo, aquilo que eu sou e devo ser diante dos outros, os meus interesses concretos, a minha necessidade de ser feliz, tudo aquilo que constitui a minha natureza concreta e as minhas ações efetivas entra, por isso mesmo, no problema da liberdade. Que eu seja ou não seja livre é coisa que pode determinar profundamente todas as minhas atitudes. E não é coisa que diga respeito só a mim, uma vez que as minhas atitudes e a própria constituição do meu ser me ligam aos outros homens e às coisas do mundo; uma vez que resolver para mim a questão da liberdade significa determinar na mais ampla medida a natureza das relações que me ligam aos outros e ao mundo.

⁹⁸. Anotações de aula, registradas durante o "Curso de Especialização em Estética", ministrado pelo Prof. Dr. Edoardo Querin, 192 horas-aula (1972-73), na Faculdade de Filosofia Ciências e Letras, de São José do Rio Preto, hoje, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, da UNESP.



Considerando, então, a situação do homem no mundo, temos de reconhecer que ele está lançado entre os eventos do mundo, sujeito à sorte, à conjuntura, às adversidades da vida. Os outros homens o determinam de mil modos, influenciando-o nos seus sentimentos mais íntimos. Ele está sujeito a mil solicitações diversas e dispersivas que afligem a interioridade da sua consciência. Interesses, aspirações, paixões, influenciam nos modos mais sutis e enganosos as suas atitudes e, por isso, entram por último na caracterização da sua própria individualidade. A própria situação, que parece determiná-lo, exige dele a liberdade. Os deveres que ele deve levar em consideração são tantos e tais que ele não pode abandonar-se ao fácil curso das coisas. Dele se requer empenho, decisão, energia. Se lhe impõe um fardo pesado que ele poderá carregar só se sentir-se livre para a sua missão. Se lhe pede entusiasmo operante, fidelidade, sacrifício. E estas coisas ele não poderá dá-las se não seguir uma vida conforme à natureza, se não se conformar com a ordem do mundo, com o destino⁹⁹.

A vida é, então, um mal, mas é uma necessidade. Nenhum vivente pode fugir da vida: não pode porque o instinto natural o induz a querer viver; não deve porque o vivente não pertence só a si, mas a todos aqueles que o amam, que têm necessidade dele, que são seus

⁹⁹. Essas considerações chamam à memória, novamente, a figura de Aquiles que, com extremo sacrifício, atendeu às solicitações do fado para livremente cumprir a sua função no mundo. Por outro lado, o conceito de liberdade assim entendido, parece-nos que Leopardi conseguiu magistralmente transfigurá-lo naquela que talvez seja a maior obra de sua vida: "Canto notturno di un pastore errante dell'Asia" (Solmi, *op. cit.*, *Canti*, I, 105-08). Neste poema, um pastor ingênuo e ignorante, mas, ao mesmo tempo e exatamente por isso, considerado representante do homem de todos os tempos diante do mistério da existência e do universo, fantasia sobre o fim e o uso da vida, perseguido por tantos "porquês", para os quais não encontra respostas. Depois de contemplar o espetáculo da vida terrena, ele sente-se solitário e consciente de que está perdido no universo como o mais ínfimo dos átomos. A única conclusão que tira das dúvidas, que o atormentam, é que a vida do homem deve necessariamente obedecer um ciclo natural e que, do nascimento à morte, a vida é dor para a criatura humana. A dor é "noia", "fastidio", sensação de vazio, um tédio quase que inexplicável. É tédio inseparável do ser consciente e não do animal, que não sente senão que o instante e não conhece a infelicidade do seu destino. Mas, duvidando até disto, Leopardi fecha o poema dizendo que tanto para o homem quanto para o animal "è funesto a chi nasce il di natale".

companheiros na infelicidade. O homem, por respeito a si próprio e por solidariedade humana, tem de tomar consciência do seu duro destino e enfrentar todas as dificuldades que a vida lhe impõe. Por outro lado, tem de sentir-se livre para preservar a própria vida ou para, pelo menos, continuar exercendo a faculdade de preservar-se. Enfim, ele tem que ter infinita paciência para suportar os muitos momentos de dor e para usufruir os poucos momentos de prazer.

Assim como Leopardi, devemos sentir que a vida, por mais dura que seja, merece ser vivida e cultuada porque ela não pertence ao indivíduo em particular, mas a todos aqueles que lhe são companheiros na infelicidade. O homem não é um ser lançado no mundo sem saber para onde ir. Para compreender-se como liberdade, a existência deve compreender-se na possibilidade da sua relação com o ser. Não se pode compreender a liberdade, ou, mais propriamente, compreender o homem como liberdade, mediante uma análise objetiva das capacidades humanas ou mediante a consideração genérica dos poderes do homem. Em nenhum caso a liberdade é uma capacidade ou um poder do qual o homem possa usar de fato. O problema da liberdade se põe verdadeiramente diante do homem só no ato em que ele seriamente afronta as possibilidades da sua existência e decide sobre elas. Agir com liberdade ou não é para o homem uma questão de *opção*. É o homem, como individualidade verdadeira e autêntica, isto é, como *pessoa*, que deve decidir-se de si; é ele que, por um ato de liberdade, se determina a agir. Para ele, a questão fundamental é encontrar e reconhecer a possibilidade única que possa mantê-lo e consolidá-lo na relação com o ser, o que significa a sua identificação total numa tarefa ou missão fundamental. A opção da liberdade subtrai imediatamente o homem das incertezas de uma vida desprovida de um interesse dominante e o restitui à plenitude da sua energia. O homem torna-se disponível para cumprir a



sua missão; não fica mais absorto ou disperso por veleidades sempre novas; não é lançado no mundo sem direção, nem abandonado a ocorrências insignificantes. Passa a viver recolhido na unidade do seu interesse dominante e reconduz a este interesse, como medida e critério fundamental, a variedade dos eventos.

A relação com o ser, consolidando-se por obra da opção da liberdade na própria possibilidade, realiza-se como relação do homem consigo mesmo e com o mundo, no qual ele deve realizar-se como liberdade, isto é, deve dar cabo à tarefa a que se propôs. No entanto, a sua tarefa o põe necessariamente em relação com os outros e determina uma solidariedade, que pode ser concordância ou discórdia, colaboração ou luta, mas que está implícita em cada caso na própria constituição da pessoa humana. À medida que a pessoa se empenha na própria tarefa, os outros aproximam-se dela mais solidamente. As relações intrínsecas com os outros podem ser negligentes ou reduzidas ao mínimo por aquele que queira executar a sua tarefa na solidão, mas nem por isso pode ocorrer um total isolamento que significaria cisão da solidariedade humana, ou seja, incapacidade de compreender os outros e de ser compreendido pelos outros; impossibilidade de ajudá-los ou de ser ajudado; impossibilidade de amá-los ou de odiá-los; impossibilidade de qualquer tarefa ou trabalho comum. A ajuda dos outros nos chega de mil modos possíveis: pela tradição, pelos livros, pela própria meditação pessoal; e aos outros chega de mil modos o reflexo e o resultado do nosso trabalho. A solidariedade é própria da existência humana, sobretudo, daquela que se realiza na forma autêntica, isto é, na liberdade. Ter ou dar-se uma tarefa significa reconhecer nos outros a possibilidade de ter ou dar-se uma tarefa. Constituir ou afirmar a própria individualidade significa reconhecer e respeitar nos outros a mesma capacidade de valer como individualidade. Para aquele que não consegue atingir a unidade do próprio ser com a

opção da liberdade, os outros se reduzem a simples instrumentos a serem utilizados para a satisfação de necessidades momentâneas: não são reconhecidos como colaboradores de uma tarefa comum. Por isso, depois de usados, são logo descartados. Esse tipo de indivíduo não passa de um pobre mortal condenado a viver num mundo de rivalidades triviais. Incompreendido pelos outros e (por que não?) por si mesmo, será um irresponsável perante a coexistência humana.

Parece-nos que foi mais ou menos dentro dessa linha de raciocínio, da análise da existência como liberdade, que Leopardi tentou ler o mundo. Refletiu sobre o endeusamento da razão, produzido pela crença no progresso; discorreu sobre a futilidade da vida que advém da perda dos valores humanos, sobretudo da individualidade humana; analisou a arrogância e a mediocridade dos homens que, desconhecendo o verdadeiro sentido da vida, buscam satisfazer os mínimos desejos e que, aprofundando-se na finitude do próprio ser, alimentam-se, sem o perceber, de vaidades pessoais. Leopardi indagou muito sobre a existência humana e, depois de muito perguntar, quase sempre não obtendo resposta, chegou à conclusão de que a vida é um mal. Mas, como homem consciente da sua responsabilidade diante dos outros e do mundo, aos poucos foi adquirindo uma fé cada vez maior nos homens e maravilhosamente cantou a solidariedade humana. Enfim, para arrefecer a dor do mundo e para reabilitar a vida, propôs alguns elementos de redenção, que podem ser reduzidos numa só atitude: *agir*. “Quem quiser viver tranqüilo, precisa estar ocupado exteriormente”.¹⁰⁰

A ação, considerada como lei natural à vida, é a única que pode torná-la suportável aos humanos. Mas, a ação implica um fim a ser atingido e uma vontade que persiga tal fim. Diz ele:

¹⁰⁰ . *Id. ib.*, (Zib., II, 839, 1) (T. do A.)



É preciso propor um fim à própria vida para viver feliz. Ou glória literária, ou êxito, ou dignidade, uma carreira, enfim. Eu nunca consegui conceber o que podem gozar, como podem viver aqueles preguiçosos e desocupados que (mesmo maduros ou velhos) passam de um gozo a outro, de uma brincadeira à outra, sem nunca terem proposto para si mesmos um propósito a ser visado continuamente, sem nunca terem perguntado a si mesmos: para quê serve a minha vida? Nunca consegui imaginar que vida é aquela que eles levam, que morte é aquela que eles esperam...¹⁰¹

Como já dissemos, não devemos confundir a questão dos fins com a do sumo bem, que, considerado como cume absoluto da vida moral, não existe, ou melhor, existe só na nossa imaginação, uma vez que, sendo as nossas faculdades de conhecer e querer limitadas, nós nunca poderemos atingi-lo na realidade. Ao contrário, os fins individuais, se bem que relativos, são realidade positiva nas consciências de cada um de nós, pois aquele que vive ocupado, procurando satisfazer os seus desejos, distrai-se daquele desejo inato que não o deixa em paz. A ação dirige o homem para os pequenos fins do seu dia-a-dia (o terminar um trabalho, o prover as necessidades ordinárias, etc.), que podem ser considerados como prazeres (sendo prazer tudo aquilo que a alma deseja). Logo que um prazer é conseguido, passa-se a outro, de modo que, agindo, o homem se distrai à procura de prazeres cada vez maiores e não tem tempo para afligir-se com as frivolidades e com o vazio das coisas. A esperança de atingir aqueles pequenos fins, de concluir os pequenos projetos sobre as ocupações futuras ou sobre as esperanças de um êxito geral, longínquo mas sempre almejado, é suficiente para mantê-lo satisfeito e entretido mesmo durante os momentos de descanso, que não devem ser muito

¹⁰¹. *Id. ib.*, (Zib., II, 889, 10-2) (T. do A.)

longos para não despertar o tédio. Então, estes fins individuais constituem um bem, pois servem para produzir a ação.

Devido a tal conceito, decorre que o valor da premissa teórica “tudo é mal” pode ser amenizado na prática. Tudo é mal na natureza, mas das amarguras da humanidade emana algo de bem: trata-se de um bem relativo e contingente e que nós chamamos de bem só enquanto constitui força que diminui o mal. Mas é certo que a força de vontade, orientando os valores práticos da vida espiritual, determina uma força real – a ação em direção a um fim – que reabilita a vida.

Nos últimos anos de sua vida, Leopardi, que por muito tempo esteve fechado na experiência da sua dor pessoal, passou a sentir e a cantar como dor universal toda a experiência acumulada na própria consciência, e se abriu então num diálogo de fraternidade com os outros homens. Convidando-nos a não dar fé nas doutrinas otimistas que lisonjeiam nosso orgulho e nos escondem a realidade da dura condição, nos pedia para considerarmos quão pouco somos amados pela natureza que nos cria e, ao mesmo tempo, nos destrói do mesmo modo que a todos os seres do universo. Disso decorre que não nos resta outra alternativa senão a de associarmo-nos num ideal comum, para que possamos conjuntamente limitar os danos da comum inimiga numa consciente, estóica aceitação da tragédia do nosso destino. Pessimismo? Sim, mas pessimismo altamente positivo, pois revela uma grande fé na força do ser humano que por si só é capaz de redimir-se do pecado do próprio erro e vencer a própria dor, isto é, vencer a própria insatisfação, uma vez que o seu almejar vai além das possibilidades que a vida lhe oferece. Pessimismo positivo apesar de que em Leopardi não está bem definido o altivo e ativo pensamento de Deus, que consola o homem dos



sofrimentos terrenos e os torna mais aceitáveis a ele. Não é a fé num ser supremo, mas sim a “noia”, o tédio diferenciado em cada ser humano, a própria consciência da dor ligada à existência do ser, que diferencia os homens de gênio dos outros pouco aptos e dos animais. Ela não é um mal comum:

Pouco propriamente se diz que a ‘noia’ é um mal comum. Comum é o ser desocupado, ou ocioso para dizer melhor; não entediado. A ‘noia’ não existe a não ser para aqueles em cujo espírito existe alguma coisa a mais. Quanto mais robusto for o espírito, mais freqüente, penosa e terrível é a ‘noia’. A maior parte dos homens encontra satisfação em qualquer coisa, e bastante prazer em qualquer ocupação insulsa; e quando é completamente desocupado, não experimenta, por isso, grande dor...¹⁰²

Em conclusão, podemos dizer que Leopardi reconhecia que a vida, embora árida e triste, não é de todo inútil se concede ao homem a consolação dos afetos e da imaginação. E, como homem de gênio, preocupado com a própria existência e com a dos outros, ele encontrou no exercício concreto do poetar, na meditação e no contínuo estudo um escopo, a força para continuar vivendo, dando prova de uma nobreza moral e de uma honestidade intelectual que poucos termos de confronto podem ser encontrados na literatura universal. Com dignidade, com êxito, chegou à glória literária tão almejada que, certamente, lhe proporcionou um pouco de felicidade neste mundo¹⁰³.

Em linhas gerais, analisamos alguns aspectos das idéias de Hegel, Kierkegaard e Leopardi acerca da felicidade, sentimento nato nos homens, mas de difícil realização. Apesar de tendências filosóficas

¹⁰² Id. ib., (*Pensieri*, LXVII, 713) (T. do A.)

¹⁰³ Algumas considerações sobre a obra de Leopardi e sobre o conceito da existência como liberdade foram transcritas, ou reelaboradas, do meu trabalho intitulado *Leopardi e o Existencialismo* (171 páginas), escrito em 1978, mas não publicado.

diversas, os três grandes pensadores da cultura ocidental, na leitura que cada um faz do mundo, sugerem como meio de mitigar a dor dos homens a prática da arte, em geral. Leopardi, especificamente, fala da arte literária. Mas, o que afirmam é novidade? Homero já não buscava a felicidade através da glória literária, do louvor dos pósteros? Estamos vendo que se trata de herança cultural. É obra do gênio que relê o mundo de acordo com os valores da sua época e lhe dá nova roupagem. De fato, a gente experimenta um prazer imenso quando contempla uma bela obra de arte, quando ouve ressoar na acústica de um bom teatro uma doce música, quando lê no silêncio e no aconchego do quarto um grande autor e, até mesmo, a crítica literária, feita na solidão de um pequeno gabinete, nos dá um prazer inefável, nos transporta para um mundo de sonhos e nos desperta a vontade de criar algo novo.

Depois dessa longa exposição de motivos filosóficos, que podem ser considerados pertinentes ou não ao tema do trabalho, já podemos voltar à Idade Média. Estávamos analisando a dor expressa pelo poeta Jacopo de Lentini. E, para justificar que ele, como um dos primeiros poetas da lírica culta ou da chamada “poesia de arte” das origens da literatura italiana, já tinha consciência de que a dor, de qualquer que seja a sua natureza, encontra solução nas grandes manifestações do espírito humano, é que fizemos tal exposição.

Lentini, após expressar toda a sua dor por não conseguir alcançar o objeto do seu amor, consciente do caráter catártico da arte, com serenidade confessa:

Já te louvei bastante
senhora, em outros versos,
pela tua beleza.



Não sei se ficou claro
que eu faço isso por arte...¹⁰⁴

Por toda a Idade Média perdurou o conceito da arte como educação e a acentuação do seu caráter catártico não é senão a acentuação da sua instrumentabilidade educativa. Por isso, aristotelicamente, o poeta sublima a sua dor no exercício do poetar. Reconhecendo que a posse do objeto amado, ou a realização do próprio amor, lhe é impossível, devido à própria natureza das coisas, ele vai buscar consolo na arte poética. Demonstra consciência de que por meio da fantasia, da ficção, do fingimento poético, ele pode obter um pouco de prazer ou, falando realisticamente, ele pode concretizar os próprios interesses, ou seja, gozar, junto à corte, dos benefícios que a glória literária pode lhe proporcionar.

Por outro lado, consciente também do seu mister de poeta da corte, cuja poesia geralmente enfoca motivos convencionais, ele termina a sua canção dizendo que ela “canta nova cosa”, canta algo nunca dito antes. Fugindo um pouco do convencionalismo poético da escola, ele reconhece que dá um novo enfoque ao amor, isto é, exprime o conceito de que o amor é indescritível por meio da palavra escrita, pois se trata de imaginação, de ilusão.

6. GUITTONE DE AREZZO E BONAGIUNTA DE LUCCA

Além de Jacopo de Lentini, a Escola Siciliana teve outros grandes representantes, tais como Guittone de Arezzo (1225?-1294?) e Bonagiunta de Lucca (1220?-1296?), ambos, juntamente com Jacopo, o “Notaro”, lembrados por Dante na *Divina Comédia*. Guittone,

¹⁰⁴. Assai v'aggio laudato. / madonna, in molte parte. / di bellezze ch'avete. / Non so se v'è contato / ch'eo lo faccia per arte... (Vicinelli. *op. cit.*, pág. 132, vv. 46-50) (T. do A.)

considerado o chefe da escola provençal da Toscana, foi pesquisador de todos os artifícios retóricos do *trobar clus* (do rimar difícil). Por isso, tem um grande mérito, exatamente, pelo aprimoramento das formas métricas da poesia provençal em italiano vulgar¹⁰⁵. Por outro lado, cantou os três grandes argumentos – as armas, o amor e a retidão – que prepararam a poesia, até então escrava do serviço de amor, para ser expressão de ampla vida moral. Contudo, em razão do seu estilo prosaico e árido, sobre ele pesa o aristocrata juízo de Dante que o acusava de usar formas plebéias.

Bonagiunta de Lucca, poeta guittoniano, tem um certo valor histórico devido à fama que deve a Dante. Ele compôs um soneto com o qual procurava polemizar com Guido Guinizelli, o “padre” do novo estilo, dizendo que não compreendia a sua poesia por ser obra mais de sapiência que de inspiração. Talvez, seja exatamente por isso, que Dante o tenha escolhido para ser, na outra vida, o primeiro convertido entre todos os poetas provençalescos, o primeiro a reconhecer o valor expressivo da nova poesia. No XXIV canto do Purgatório, Dante, conversando com a alma do poeta siciliano, a respeito da nova escola poética, a que ele próprio chama de *dolce stil novo*, assim diz:

¹⁰⁵. Cf. o soneto *Mercè* (id. ib., pag. 138), que serve como exemplo do emprego de artifícios retóricos da poesia provençal. Nele há um jogo de rimas internas interspersas alternadas ou cruzadas: a palavra *amor* é repetida de modo contínuo e regulado: no 1º quarteto aparece duas vezes: no interior do 1º e do 4º versos; no 2º quarteto aparece também duas vezes: no interior do 2º e do 4º versos; no 1º terceto aparece uma vez no interior do 1º verso; no 2º terceto aparece também uma vez, no interior do último verso; neste, a palavra *mercè* (misericórdia, piedade) aparece três vezes seguidas, como se fosse a última súplica de um condenado à morte. Aliás, o motivo do sofrer por amor, aliado ao argumento do pedido de clemência à mulher amada, era típico na poesia trovadoresca, onde o poeta, de acordo com a praxe, ressaltava a sua inferioridade (social?) perante a mulher amada, solicitando-lhe a sua piedosa compreensão. Humilde e submissamente, o poeta pede misericórdia à dura e altiva senhora da corte como se fosse um escravo ou gladiador romano, pedindo piedade a um sanguinário imperador, após ser vencido numa luta mortal no circo de Roma.

... – “Decerto” – (respon-di-lhe), “sou, e quando
o amor me inspira, tudo, exatamente,
transcrevo que em minha alma vai ditando”.¹⁰⁶

Então, Bonagiunta de Lucca, reconhecendo que a nova poesia alude
mais especificamente à qualidade íntima da inspiração, enquanto
revelação e aprofundamento espiritual, diz:

Falou-me: “Irmão, já vejo claramente
o que a Guittone e a mim nos impedia,
como ao Notário, o acesso à flama ardente.
Vejo que em vós a pena obedecia,
dócil e atenta, ao íntimo ditado,
o que, entretanto, a nossa não fazia.
Quem quer que o estude a fundo, separado
nisto achará do vosso o nosso estilo.”
E, satisfeito, se quedou calado.¹⁰⁷

¹⁰⁶ ... – I’ mi son un, che quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch’e’ ditta dentro vo
significando. (*Purg.* XXIV, 52-4) (Trad. De Cristiano Martins).

¹⁰⁷ – O frate, issa vegg’io – diss’elli – il nodo / che ’l Notaro e Guittone e me ritenne / di qua
dal dolce stil novo ch’i’ odo! / Io veggio ben come le vostre penne / di retro al dittator sen
vanno strette, / che delle nostre certo non avvenne; / e qual più a riguardare oltre si mette, /
non vede più dall’uno all’altro stilo – ; / e, quasi contentato, si tacette. (*Purg.* XXIV, 55-63)
(Trad. de C. Martins).

CAPÍTULO VII

O DOLCE STIL NUOVO

1. Fatores históricos – 2. Guido Guinizelli: o programa doutrinário da escola – 3. Guinizelli: “la donna angelicata” – 4. Dante: a concepção do amor” – 5. *Vita Nuova* e *Rime*: exaltação de Beatriz – 6. Guido Cavalcanti: a imagem da mulher e o simbolismo dos dardos de amor ou “spiriti” ou “spiritelli” de amor – 7. A beleza física da mulher e Cino de Pistoia.

1. FATORES HISTÓRICOS

Durante o feudalismo medieval imperou a polêmica entre céu e terra, inferno e paraíso. Depois da ânsia do século XI, surgia, como esperança e consolação, a lenda que se fixava no poema épico: das cortes feudais da França e da Itália nascia a lírica palaciana de amor. Mas logo, fora das cortes, contra os nobres dominadores, o povo operoso das cidades latinas retoma a dianteira. Surge, assim, uma nova classe social: os *comunes* ou burgueses. Estes novos burgueses tornam-se cultos, freqüentam Universidades, e, como expressão dessa cultura, nasce um outro tipo de poesia: o *stil nuovo*. Nova poesia, esboçada numa *comuna* universitária, Bolonha, que pretendia através da “doçura” melódica diferenciar-se da “dureza” dos versejadores “sículo-toscanos” (poetas da região da Toscana que seguiam as orientações poéticas da escola siciliana). Mas, para que isto acontecesse, foram necessários alguns fatores históricos determinantes.

Com a morte de Frederico II (1250), a escola siciliana entrou em crise. A sua vitalidade, porém, se prolongará por mais alguns anos, por estímulo e proteção de seus filhos, principalmente de Manfredi, o mais direto herdeiro do pai na condução política e na proteção à cultura. No entanto, o fator preponderante, que determinou a crise da escola siciliana e, conseqüentemente, o surgimento do novo estilo, foi a passagem da poesia siciliana para a Toscana, região em que a vida política municipalista era bastante ativa.

Com o fim do poderio suevo, por volta de 1266 (derrota de Manfredi na Batalha de Benevento), acaba também o papel diretivo e centralizador da cultura, exercido até então pela corte siciliana. Na Toscana, a sociedade burguesa dos *comunes* se impõe em toda a sua variedade e a região, tendo à frente as comunas de Florença, Siena, Pisa, Arezzo, Lucca e Pistoia, absorve a herança siciliana, revivendo-a, porém, segundo a experiência de poetas que não são mais funcionários da corte, mas cidadãos, na sua grande maioria, formados em Direito. Em virtude da própria situação política da região, a exclusiva temática amorosa da poesia siciliana teve que ceder às solicitações da vida cidadina, agitada por lutas entre facções políticas diversas. Desse modo, a temática cívica é redescoberta pelos poetas toscanos que, não obstante a atualização temática, continuaram com as pesquisas estilística e métrica dos sicilianos à procura de novas formas, com o objetivo precípuo de atingir plenamente o hermético estilo do *trobar clus*.

Contra essa maneira de compor reagem os “estilonovistas”, propondo a volta à temática amorosa em nome de uma aristocracia intelectual cosmopolita, que encontrava no amor um instrumento de elevação espiritual. O que não deixa de ser uma continuação da poética siciliana no que diz respeito ao exercício literário entendido como uma manifestação intelectual superior.



A nova poesia é, então – como a precedente, cheia de motivos provençalescos – uma lírica de amor e expressão de um nobre e ideal sentimento em relação à mulher: mas substitui as imagens cavaleirescas e feudais por outras mais próprias do novo contexto social. O Amor não surge e não aspira à nobreza de estirpe, mas de espírito, o que é expresso pela identificação do amor com o coração gentil, isto é, nobre. Iluminada pela filosofia escolástica e cristã, segundo a qual Deus é o fim supremo do amor humano, a nova poesia constrói uma ponte mística que liga o homem a Deus, transfigurando o objeto terreno do amor – a mulher, agora, uma representante da fina aristocracia comunal – num suave meio pelo qual o homem pode elevar-se à suprema perfeição, isto é, Deus. A mulher é, aristotelicamente, concebida como um agente ativo, um auxílio espiritual, que age sobre o coração gentil, traduzindo em ato a exigência vital de perfeição que é o verdadeiro amor, o qual, potencialmente, reside no coração gentil. Em outras palavras, para que o amor, que em estado potencial reside no coração nobre, possa realizar-se plenamente, é necessária a ação da mulher que faz nascer no homem a vontade de sempre praticar o bem por obediência a ela, do mesmo modo que as incorpóreas Inteligências Celestes (os anjos) regulam os movimentos dos céus por obediência a Deus¹⁰⁸.

Pretendendo, pois reagir ao estilo descritivo, às imagens convencionais e já ultrapassadas da poesia siciliana, o estilo novo perde

¹⁰⁸. O termo *ato* é entendido por Aristóteles como realidade que se realizou ou que está realizando-se, como ser que atingiu ou que está atingindo a sua forma plena e final, enquanto se contrapõe ao que é simplesmente potencial ou possível. Na distinção que ele faz entre potência e ato, fica explícito que o ato é a própria existência do objeto: o ato está para a potência “como o construir para o saber construir, o estar acordado para o dormir, o olhar para o ter fechados os olhos, embora tendo a vista, e como o objeto tirado da matéria e completamente elaborado está para a matéria bruta e para o objeto ainda não acabado” (*Met.*, IX, 6, 1048 a 37). Então, considerando que o ato é a realização completa do que antes existia em potência, ele é a forma perfeita daquilo que se torna, a espécie e a substância. Aquilo que no vir a ser é último, é substancialmente primeiro: a galinha vem antes do ovo. Sem o ato, a potência não existiria: não existiria o ovo sem a galinha. (V. Abbagnano, *op. cit.*, ed.ital., pág. 85) (T. do A.)

muito de sensibilidade exterior e se torna uma análise psicológica, o que, aliás, é um perigo e quase que um defeito da nova escola. Ao discutir o motivo das virtudes inspiradas pelo amor, bem como o motivo da essência do amor, sua origem e efeitos sobre o homem, a poesia tende a se tornar raciocinante, e poesia não é raciocínio, mas fantasia. Todavia, apesar de tudo, o estilo novo é verdadeiramente um canto de juventude, brotado em uma jovem literatura entre jovens poetas.

Sobre a origem, sobre o nome e sobre a novidade da nova poesia, já vimos os versos de Dante, na conversa que manteve com a alma de Bonagiunta de Lucca, onde ele nos dá de pronto alguma informação. Para ele, a poesia é a expressão livre do coração nobremente comovido. Não mais artifícios nem imitação ao pé da letra. A diferença entre a nova e a velha poesia é que a nova maneira de poetar é mais espontânea, mais pura, mais sentimento e menos ensinamento, exatamente porque expressão de uma cultura popular e não mais cortesã. No entanto, temos a observar que os versos de Dante, se bem que indiquem de modo doce e melodioso o gosto de uma poética, não devem ser considerados como manifesto da nova escola: eles são mais uma efusão lírica, um reflorescer de doces recordações juvenis.

2. GUIDO GUINIZELLI: O PROGRAMA DOUTRINÁRIO DA ESCOLA

A canção *Al cor gentil ripara sempre amore*¹⁰⁹, do bolonhês Guido Guinizelli (1240?-1276), é quase que o estatuto e o programa doutrinário

¹⁰⁹. "No coração gentil se abriga o amor" (Vicinelli, *op. cit.*, págs. 162-66) (T. do A.) – Na antologia citada, a canção leva o título de *Amore e cuore gentile*; na do Russo, *op. cit.*, págs. 72-5, leva o título de *Origine e natura d'amore*. Isso nos indica que os poetas medievais não tinham por hábito intitular as suas composições. Estas ficavam conhecidas pelo conteúdo expressivo do 1º verso, ou parte dele. Parece-nos que os antologistas, para bem ordenar suas obras, baseando-se no conteúdo da inteira composição, atribuíram títulos à poesia medieval conforme seu entendimento e prazer.

da escola do *dolce stile*. O *metro* é o da canção, mas sem a breve “despedida” (*congedo*): seis estâncias ou estrofes de sete hendecassílabos e três heptassílabos cada uma (na medida italiana), com simples e sólida estrutura rítmica: AB, AB, cDc, EdE. O próprio poeta a dividiu em três partes distintas, ligadas nas estrofes pelo artifício provençal das *coblas capfinidas*, isto é, com palavras da mesma raiz terminando uma estrofe e iniciando a seguinte: *foco-foco*, 1ª e 2ª estrofes; *inamura - amor*, 2ª e 3ª estrofes; *sprendore - sprende*, 4ª e 5ª estrofes. O não uso do artifício indica, pois, que se inicia outra parte. Assim, a parte I tem três estrofes e desenvolve o conceito fundamental: Amor e coração gentil, assim dividido: identificação entre amor e coração gentil (1ª estrofe); como o amor nasce no coração gentil (2ª estrofe); o coração gentil ou nobre é condição indispensável para a existência do amor verdadeiro, aquele que não pode estar no homem vulgar, “vil”, mas só naqueles naturalmente perfeitos, nos quais faz ressurgir a perfeição e desejo do bem (3ª estrofe). A parte II tem duas estrofes e ilustra os efeitos do amor, que põe em ato as virtudes latentes em potência no coração: na 4ª estrofe, por meio de imagens luminosas, o poeta, comovido e convicto da sua descoberta, exprime em primeira pessoa o novo conceito de nobreza: a nobreza não é transmissível por herança e não é exterior ao espírito, mas nasce somente das virtudes próprias do indivíduo; na 5ª estrofe, também por meio de imagens luminosas, ele esclarece que essa nobreza ou gentileza de espírito só é possível por força da mulher perfeita e virtuosa, que cumpre o milagre de pôr em ação o amor no coração gentil, fazendo ressurgir no homem a perfeição que o conduzirá ao seu fim, isto é, a Deus. Na parte III (última estrofe – repare-se a simetria numérica do poema: parte I: três estrofes; parte II: duas estrofes; parte III: uma estrofe) –, o poeta conclui a

canção com grande destaque lírico, apresentando-nos uma cena paradisíaca fantasticamente imaginada e expressa. Ele se dirige à mulher amada – já tornada imagem celeste, mais do que terrena – e, imaginando-se no céu, depois da morte, sendo repreendido por Deus pelos excessos de amor cometidos, diz a ela que chegou à conclusão de não ter cometido pecado algum por a ter amado tanto, uma vez que ela era semelhante a um anjo do paraíso e, por isso, seu amor era moral e religiosamente legítimo.

O estilo novo aceita, então, a idéia de nobreza como modo de exaltação da poesia, mas – aqui reside uma grande diferença com relação à poesia precedente – dá à nobreza um sentido diverso e todo espiritual: a nobreza ou gentileza está não no nascimento, mas na superioridade do espírito. Daí, a transformação do conceito do amor e da mulher.

Esse conceito não é fácil de ser entendido, entretanto, vamos tentar explicá-lo. Como este trabalho tem a pretensão de analisar alguns aspectos da tradição poética do Ocidente, no sentido de determinar a conduta do homem à procura da felicidade perdida, estamos tentando demonstrar que, freqüentemente, ocorrem mudanças durante a transmissão de conceitos, práticas e valores. Outras vezes, ocorre até a fusão de conceitos aparentemente divergentes, dando como resultado um conceito novo. Disso decorre que as transformações, as reinterpretações e as reconstruções das tradições – que se dão de modo consciente ou não – servem para adaptar os ideais de vida transmitidos a seus novos ambientes espaciais ou temporais. Então, para entendermos o novo conceito do amor e da mulher da poesia estilonovista, embora correndo o risco de sermos repetitivos e até mesmo dispersivos, precisamos observar que, para a filosofia e a religião do tempo, Amor conquista uma plenitude de

significado que chega a parecer coisa divina. As doutrinas filosóficas clássicas e neoplatônicas sofrem uma série de transformações e adaptações para se adequarem aos ideais do cristianismo medieval.

No conceito filosófico medieval, um misto de platonismo, aristotelismo e tomismo, o amor era considerado uma força universal inata em todas as coisas, que fazia tender cada uma delas ao próprio fim. Se uma pedra fosse jogada para o alto, ela tendia a cair na terra, não pela força da gravidade (então desconhecida), mas porque sentia amor pelo seio da terra como seu lugar próprio e natural.

Os poetas estilonovistas assimilaram do conceito de amor, de Platão, aqueles tipos de amor que são generalizados e sublimados, sobretudo aquele segundo o qual o amor se dirige para a beleza que é o anúncio e a aparência do bem e, por isso, desejo do bem. De Aristóteles, para quem o amor ou é amor sexual, ou afeto entre consangüíneos ou entre pessoas ligadas entre si por forte relação de solidariedade, ou amizade, eles assimilaram a idéia de que ao amor, como afeto ou amizade, se unem a tensão emotiva e o desejo: ninguém é preso pelo amor se não tiver sido antes golpeado pelo gozo da beleza. Contudo, este gozo, considerado em si e por si, não é ainda o amor que se tem somente quando se deseja o objeto amado, estando ele ausente, ou quando se o cobiça, estando ele presente. De Aristóteles, assimilaram também a teoria do primeiro motor imóvel, isto é, teoria segundo a qual Deus, como primeiro motor do mundo, move outras coisas como *objeto de Amor*: como término do desejo que as coisas têm de atingir a perfeição Dele.

Com o Cristianismo, a noção clássica do amor sofre uma transformação: de um lado, o amor passa a ser entendido como uma relação ou um tipo de relação que deve ser estendida a cada “próximo”;

do outro lado, ele se transforma em um *comando*, que não tem conexão com as situações de fato e que se propõe transformar essas situações e criar uma comunidade na qual os homens se tornem irmãos: o reino de Deus.

Com Santo Agostinho, o amor é introduzido explicitamente na própria essência divina e se torna um conceito teológico, além de moral e religioso. O amor a Deus e o amor ao próximo se unem num conceito único. O homem não pode amar a Deus, que é a essência do amor, se não amar outro homem, desde que não se pode amar o Amor se não se ama quem ama.

As observações agostinianas foram retomadas freqüentemente pelas principais correntes da Escolástica medieval, mantendo, porém, o conceito de que os impulsos de amor de cada criatura necessariamente terminam em Deus, que é a causa do próprio amor. Retornam também na Escolástica as considerações aristotélicas sobre a amizade, oportunamente modificadas para caracterizar a natureza do amor cristão (*caritas*): a amizade do homem para com Deus, entendendo-se por “amizade”, conforme o significado aristotélico, o amor que é ligado à benevolência (*amor benevolentiae*). Para São Tomás, por exemplo, amar é querer o bem de quem se ama e não simplesmente querer apropriar-se do bem que está na coisa amada, como acontece com quem ama o vinho ou um cavalo. Logo, como “amar” significa querer o bem de outra pessoa, o amor pertence à vontade de Deus e a constitui. Mas o amor de Deus não é igual ao amor humano, pois, enquanto este não cria a bondade das coisas, mas apenas a encontra no objeto que suscita o próprio amor, o amor de Deus infunde e cria a bondade nas coisas mesmas. É a vontade de Deus que orienta as intenções humanas rumo à consolidação do amor, que

proporcionará ao homem os benefícios almejados conforme os seus próprios méritos¹¹⁰.

Não podemos ainda compreender completamente o conceito do amor e da mulher da poesia do *dolce stil nuovo*, se não analisarmos as concepções da *ética* que vigoravam naquela época. Considerando a *ética* a ciência da conduta humana, é necessário saber como os poetas da escola estilonovista a interpretavam de acordo com a maneira de viver própria do novo ambiente temporal e espacial no qual estavam inseridos. Mais uma vez, fundamentados no filósofo italiano Nicola Abbagnano¹¹¹, tentaremos resumir o problema, que também não é de fácil compreensão.

Existem duas concepções fundamentais dessa ciência: 1ª) aquela que a considera como ciência do *fim*, para o qual a conduta dos homens deve ser dirigida, e dos *meios* para se atingir tal fim, derivando tanto o fim como os meios da natureza do homem; 2ª) aquela que a considera como ciência do *movente* da conduta humana e procura determinar tal movente com vista a dirigir ou disciplinar a própria conduta. A primeira diz respeito ao ideal para o qual o homem é dirigido pela sua natureza e, por conseqüência, fala da “natureza”, ou “essência”, ou “substância” do homem; a segunda se refere aos “motivos” ou às “causas” da conduta humana ou às “forças” que a determinam, e pretende ater-se ao reconhecimento dos fatos.

Dois pontos de vista heterogêneos que, no entanto, se apresentam na forma aparentemente idêntica de uma definição do *bem*. Forma aparente porque oculta uma ambigüidade, uma vez que *bem* pode significar ou aquilo que é (pelo fato de que é) ou aquilo que é objeto de desejo, de

¹¹⁰. Para uma visão mais ampla das concepções filosóficas do amor, consulte-se Abbagnano, *op. cit.*, ed. ital., págs. 22-33, donde tiramos e resumimos algumas indicações.

¹¹¹. *Id. ib.*, págs. 352-59

aspiração, etc.: estes dois significados correspondem exatamente às duas concepções da ética acima expostas. De fato, é própria da primeira concepção a noção do bem como realidade perfeita ou perfeição real, enquanto é própria da segunda concepção a noção do bem como objeto de apetência. São muito diferentes essas duas afirmações: “o bem é a felicidade”, e “o bem é o prazer”. Na primeira asserção a felicidade torna-se o fim último da conduta humana, enquanto que na segunda o prazer torna-se o movente habitual da conduta humana.

Considerando a ética como ética das virtudes que são funções da alma, as doutrinas éticas de Platão se inscrevem na primeira concepção. Depois, com Aristóteles, a ética torna-se o protótipo dessa concepção. Aristóteles primeiramente se propõe a determinar o fim da conduta humana (a felicidade), tirando-o da natureza racional do homem e, depois, ele se propõe a determinar as virtudes que são a condição da felicidade.

Fundada em Aristóteles, toda a ética medieval procurou orientar-se conforme o seguinte esquema: a) determinar a *natureza* necessária do homem; b) deduzir de tal natureza o *fim* para o qual deve ser dirigida a sua conduta. Como já vimos, ao analisarmos o *Canto do irmão Sol*, de São Francisco, a poesia italiana, não apenas a lírica religiosa, mas também a lírica amorosa, nasceu com uma visão metafísico-religiosa do mundo, segundo a qual todas as atitudes do homem dependem da intenção divina. Conforme essa concepção, os homens devem orientar suas atividades práticas para o transcendente, para Deus, princípio criador do mundo e fonte de toda felicidade. Assim sendo, seguindo o pensamento de São Tomás (já mencionado) – “Deus é o último fim do homem” – , a poesia italiana das origens procurava determinar o meio

pelo qual o homem pode alcançar o seu próprio fim: satisfazer o seu desejo de anular-se em Deus por um ato de amor.

3. GUINIZELLI: “LA DONNA ANGELICATA”

Guido Guinizelli¹¹² fez com que a elevação da mulher amada a anjo do paraíso se tornasse um *topos* da lírica italiana. Na última estrofe da canção *Al cor gentil ripara sempre amore*, o poeta caracteriza a figura da “*donna angelicata*”, que encontrará em Dante a mais perfeita expressão. Concluindo a canção, o poeta desce das alturas celestes a que sua fantasia o transportara e, amedrontado com os ímpetos que o levaram tão alto, recolhe-se em si, torna-se o homem comum com os seus temores, mas também com o seu amor que a tudo justifica. Então, volta-se à amada e lhe diz: — Querida, quando a minha alma estiver diante de Deus, Ele lhe dirá: — “Que presunção a sua em me tomar como termo de comparação para um vão amor terreno! Somente a mim e à Rainha do paraíso (à Virgem Maria), exterminadora de todo pecado, esses louvores convêm”. Então, direi a Ele:

“... Parecia um anjo
igual aos do Seu reino:
não errei, pois, se a amei com tanto ardor”.¹¹³

O seu amor era, portanto, moral e religiosamente legítimo porque a sua amada era como se fosse um anjo do paraíso, criado por Deus para

¹¹². Na *Divina Comédia* (*Purg.*, XXVI. 97-9). Dante reconhecidamente chama Guido Guinizelli de “... il padre / mio e delli altri miei miglior che mai / rime d’amor usar dolci e leggiadre”. (... meu velho mestre e de outros mais que sei / foram, do que eu, melhores no poetar”) (Trad. de Cristiano Martins).

¹¹³. “... Tenea d’angel sembianza / che fosse del tu’ regno: / non me fo fallo, s’eo li posi amanza”. (Vicinelli, *op.cit.*, pág. 166) (T. do A.)

atuar a Sua vontade. Desse modo, surge o mito da mulher perfeita, da mulher-anjo, cujas virtudes morais servem, para iluminar o tortuoso caminho pelo qual o homem pode chegar a Deus. A “*donna angelicata*” será símbolo e alegoria de toda a poesia do *dolce stile*. O próprio Guido misticamente a reestilizou de várias formas. No soneto *Vedut'ho la lucente stella diana*, ela aparece numa delicada e luminosa imagem que desperta uma efusão de suspiros no poeta apaixonado que, de tão perturbado pela visão radiante da mulher, fica mudo e quase chega a perder os sentidos:

E eu pelo seu amor sou impelido
a furiosa luta de suspiros,
e não ousou falar diante dela.¹¹⁴

As comparações e as imagens de que o poeta se vale são ainda do tipo cortesão da poesia precedente e mesmo da contemporânea, mas o sentimento do poeta e a pureza da inspiração renovam em leveza de poesia as velhas imagens. A comparação com a estrela d'alva, exhaustivamente usada para exaltar a beleza da mulher, agora é completamente diferente: é a própria estrela esfuziante que se faz mulher para superar todas as outras com seu brilho divinal; o turbamento que a presença da mulher amada provoca no íntimo do poeta não é mais o frêmito do desejo incontido, mas a descoberta do caminho da felicidade por meio da vigorosa radiação de luz, beleza e virtudes cristãs que emanam da mulher; o motivo do suspiro de amor não expressa mais a angustiante possibilidade da concretização do prazer almejado, mas a doce fase do sentimento amoroso que se expressa somente por suspiros, pois ainda não consegue manifestar-se por palavras. Disso tudo, decorre a

¹¹⁴. Ed io da lo so amor sono assalito / con sì fera battaglia di sospiri, / ch'avanti a lei di dir non seri' ardito. (Russo, *op. cit.*, pág. 76) (T. do A.)

importância que os poetas do estilo novo passaram a dar ao *cumprimento*, não apenas como gesto de cortesia ou gentileza, mas como máxima expressão do amor feminino.

O soneto *Voglio del ver la mia donna laudare* é uma das glorificações do ato de saudar, que passou a ser para o apaixonado um gesto de amor e para a nova poesia um rito. Este é um dos melhores sonetos de exaltação amorosa do doce estilo. Nele, Guinizelli pinta um delicado quadro de coloridas flores primaveris, onde introduz uma angélica figura de mulher, que faz com que até o amor se torne mais perfeito e mais gentis os corações. Ela é como um anjo que passeia pela terra envolto por angélico fulgor, que se reflete nas coisas que por ela se iluminam. O seu cumprimento aplaca a soberba dos homens e os conduz à fé cristã:

Passa tão adornada de humildade,
que aplaca o orgulho a quem meiga saúda,
e faz cristão aquele que não crê.¹¹⁵

4. DANTE: A CONCEPÇÃO DO AMOR

A escola poética do “doce estilo” adotou e transformou alguns motivos da poesia precedente, mas, por sua vez, procedeu a grandes “invenções” poéticas, exatamente em decorrência da mudança do ambiente em que se fazia e se fruía a poesia. Ao sair do ambiente fechado e rígido das cortes e passar para o ambiente aberto e democrático das cidades, a poesia tornou-se expressão de um novo gosto e, conseqüentemente, passou a expressar uma nova visão de vida. Ela deixou de ser expressão da cortesia e passou a ser expressão de ampla vida moral.

¹¹⁵. Passa per via adorna e sì gentile. / ch'abbassa orgoglio a cui dona salute, / e fal di nostra fe' se non la crede. (*Id. ib.*, pág. 77) (T. do A.)

Entre as “invenções” da nova poesia, a mais importante talvez tenha sido a identificação do amor com o coração gentil, ou seja, o amor está no coração gentil, moralmente virtuoso. tão propriamente, de modo tão condizente com a sua disposição natural – como dizia Guido Guinizelli – como o pássaro nas verdes matas. como o calor na chama do fogo, como a brilhante chama que se volta naturalmente para cima, como o ímã, virtude magnética, tem seu lugar apropriado na mina de ferro e, finalmente – deduzimos nós –, como Deus está para o homem gentil virtuoso, moralmente correto. Guinizelli assim se exprimiu na canção que começa dizendo:

Al cor gentil ripara sempre amore

– e, mais tarde, demonstrando simpatia pela escola, na qual deu os primeiros passos poéticos, Dante Alighieri (1265-1321) disse com as palavras de Francesca de Rímini:

Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,
prese costui della bella persona
che mi fu tolta: e 'l modo ancor m'offende.
Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
mi prese del costui piacer sì forte,
che, come vedi. ancor non m'abbandona.¹¹⁶

¹¹⁶ . “Amor, que a alma gentil no imo surpreende. / prendeu-o à forma que era minha e viva: / e foi tomada em modo que inda ofende. / Amor, que a amado algum de amor não priva. / uniu-me a ele também, tão doce e forte. / que, como vês, ainda aqui se aviva”. (*Op. cit.*, *Inf.* V, 100-05) (Trad. de Cristiano Martins ; apesar de alguns deslizes sintáticos e semânticos, que alteram o sentido dos versos dantescos, preferimos citar a tradução de C. Martins por ser bastante melodiosa). Francesca de Rímini, casada com Gianciotto Malatesta, senhor de Rímini, apaixonou-se depois do casamento por Paulo Malatesta, irmão de Gianciotto. Um dia, quando estavam lendo juntos o romance *Lancelote do Lago*, induzidos por sua história de amor, trocaram ardente beijo e, neste momento, foram surpreendidos e violentamente assassinados pelo marido traído. Dante aproveita a triste história de Francesca e Paulo para expor sua doutrina de amor e, ao mesmo tempo, para condenar o concupiscente amor dos romances de cavalaria. O que se segue apoia-se em Natalino Sapegno, organizador da edição da *Divina Comédia* que temos à mão. Preferimos citar o texto em italiano, no corpo do trabalho, para ficar mais claro os paralelismos lógicos e formais que apresentam os dois tercetos e, assim, facilitar-nos a análise deles.

Citamos dois tercetos da fala que Dante põe na boca de Francesca porque apenas o primeiro verso, citado por quase todos os historiadores e comentadores de Dante para caracterizar o *dolce stil novo*, não basta para dar a concepção completa do amor dantesco. Os dois tercetos, devido ao paralelismo lógico e formal que apresentam, expressam a doutrina de amor de Dante. Para interpretá-los, antes é preciso concordar que Francesca não conta simplesmente o que ocorreu a ela e ao amante, nem pretende caracterizar o fato nos seus pormenores particulares. Ao contrário, ao evocar enunciados de doutrinas em fórmulas universalmente adotadas, tende a reportar o fato para uma situação genérica e, por assim dizer, impessoal. Depreende-se, portanto, que o objetivo não é justificar o ocorrido pelo impulso do pecado ou pela fraqueza da carne, mas por uma força transcendente e irresistível: o amor. Daí a elaborada estrutura do seu discurso, seja do ponto de vista formal que conceptual.

O discurso de Francesca apresenta estudadas correspondências internas, revelando o objetivo de reafirmar uma doutrina poética. Em primeiro lugar, temos de observar a repetição de um mesmo sujeito gramatical, que não coincide com o sujeito real das ações expressas: as orações principais – *Amor prese costui della bella persona* e *Amor mi prese del costui piacer ...* – apresentam perfeita correspondência doutrinária. Nelas, não é o *amor* o sujeito real, mas, de acordo com os cânones do amor gentil ou estilonovista, o sujeito que determina a ação é a *beleza* geradora do amor. A primeira oração sugere que a beleza física de Francesca (*bella persona* por *bello corpo*) pôs em ato o amor contido no coração de Paulo, fazendo com que ele sentisse amor por ela; do mesmo modo, a segunda oração sugere que, de forma recíproca, a beleza

espiritual de Paulo (*piacere* por *bellezza*) pôs em ato o amor contido no coração de Francesca, fazendo com que ela sentisse amor por ele.

Também há perfeita correspondência formal e conceptual entre as duas primeiras orações relativas de cada terceto: (*Amor*) *ch'al cor gentil ratto s'apprende* corresponde exatamente a (*Amor*) *ch'a nullo amato amar perdona*. Em ambos os casos, a noção expressa aparece em função de justificativa doutrinária da relação de amor. A primeira justificativa, de que se serve Francesca para explicar o ocorrido, o fato de amor, baseia-se numa fórmula da doutrina de amor bastante aceita pelos poetas do *stil nuovo*: o coração nobre, quando golpeado pela beleza perfeita, abre-se naturalmente para o amor, o que quer dizer que o coração nobre é condição indispensável para a existência do amor, ou então, não há nobreza de coração sem o amor. Não se trata, porém, de uma fórmula nova. É um *topos* decorrente da ética de nobreza adotada pelos cavaleiros, pelo *novus homo* que, cioso e orgulhoso da sua nova condição social, pôs a nobreza de alma acima da nobreza de nascimento e de maneiras. A partir dos romances de cavalaria, passando pelos tratadistas, pelos romances cortesãos, pelos trovadores provençais e pelos seus imitadores italianos, muita coisa foi dita sobre os efeitos do amor, aquele amor que torna nobre quem dele se aproxima, uma vez que o adorna de virtudes e bons costumes. Também muito já se havia dito sobre a irresistível força do amor e sobre as suas relações com a cortesia e a gentileza. No entanto, toda a ética de nobreza, refletida pela vasta literatura que precedeu o *stil nuovo*, considerava mais os aspectos sociais e materiais, que orientavam a conduta humana, ou melhor, consideravam o *movente* da conduta humana; enquanto que a nova poesia dá realce aos aspectos morais e espirituais, ressaltando que a nobreza não está no

nascimento, mas no espírito superior, naquele que está sempre voltado para a prática do bem, ou seja, a nova poesia realça o *fim* para o qual a conduta dos homens deve ser dirigida (o Bem), e os *meios* para se atingir tal fim (coração nobre ou espírito superior). Resumindo: enquanto os primeiros corriam atrás do *prazer*, os segundos buscavam a *felicidade*.

Por isso, a segunda justificativa dada por Francesca também é de intenção doutrinária, não tanto ligada à tradição literária, mas muito mais à religiosa. A proposição relativa, *Amor ... perdona*, sugere que o amor não tolera (*tollerare* por *perdonare*) que quem é amado não retribua o amor. É uma tese defendida pelos escritores religiosos que aceitam o preceito segundo o qual “amar” significa querer o bem de quem se ama. Assim, a correspondência formal e conceptual entre as duas orações se completa perfeitamente: Paulo, homem de espírito gentil, ao ser golpeado pela beleza de Francesca, apaixona-se imediatamente por ela; Francesca, mulher perfeita e virtuosa, ao ser golpeada pela beleza de Paulo, retribui o seu amor e une-se para sempre a ele. A idéia de que o amor é eterno vem expressa na relativa seguinte.

Para se entender a intensidade e a eternidade do amor, que arrebatou os infelizes amantes, o inciso, *e 'l modo ancor m'offende*, não pode ser relacionado à relativa que imediatamente precede, mas à oração principal. Assim considerando, teremos perfeito paralelismo lógico e formal entre o referido inciso e a relativa, (*Amor*) ... *ancor non m'abbandona*, do terceto seguinte. Disso, podemos inferir que o recíproco amor de outrora ainda vive com intensidade no Inferno. Mas, qual é a relação entre *m'offende* e *non m'abbandona*? Considerando o nexos sintático das orações e a constante preocupação doutrinária de Dante, poderíamos interpretar os versos referidos da seguinte maneira: o *modo*, a intensidade desse amor

foi tanta que, primeiro, ofendeu, prejudicou Francesca (*offendere* por *danneggiare*) neste mundo, tirando com violência a sua beleza, a sua vida corporal (... *bella persona che mi fu tolta*); depois, no Inferno, continua prejudicando-a por meio da pena que traz os dois amantes ligados para sempre, (*ancor non m'abbandona*). Desta feita – reportando-nos aos versos de São Francisco, que Dante certamente sabia de cor –, a intensidade do amor tira-lhe a vida do espírito. Isso pode ser deduzido dos versos franciscanos sobre a “morte seconda”, que é atribuída àqueles infelizes que morrem em “peccata mortali” e, por isso não encontram guarida nas “sanctissime voluntati” do Senhor.

Como resultado da análise acima, podemos extrair a doutrina de amor que está por trás dos versos dantescos: o amor, que jaz em potência no coração gentil, é posto em ato pela contemplação da beleza, anúncio do bem. Mas, para que esse amor seja verdadeiro e dure eternamente, é preciso que o homem virtuoso ame a mulher perfeita e esta, na mesma medida, retribua o seu amor, fazendo com que ele não se desvie do caminho que o levará ao seu último fim. isto é, a Deus, causa do próprio amor.

5. VITA NUOVA E RIME: EXALTAÇÃO DE BEATRIZ

A figura guinizelliana da “*donna anglicata*”, da mulher-anjo, foi expressa por melhor poesia nos sonetos da exaltação de Beatriz, coligidos e comentados pelo próprio Dante no seu primeiro livro juvenil, a *Vita Nuova* (± 1293), cuja tese principal é, por mais estranho que nos pareça, a de misticamente considerar Beatriz como sendo um Nove, isto é, um milagre para Dante e um mistério para nós. Deixaremos a explicação

desse mistério para os diletantes decifradores de enigmas. A única coisa que precisamos saber, em princípio, é que o nome Beatriz vem do latim e significa aquela que dá beatitude, suprema felicidade.

Assim sendo, não entraremos no mérito da questão levantada em torno da existência e da identidade da Beatriz de Dante. Desde os primeiros comentadores da obra dantesca, quando Dante ainda vivia, até hoje discute-se se Beatriz foi uma pessoa real ou apenas um mito, nascido da fantasia do poeta. Considerando-a historicamente real, é preciso perguntar: trata-se da “madonna” Bice, filha do banqueiro Folco Portinari e esposa de Simone de’ Bardi, de que falam alguns historiadores, ou simplesmente uma florentina desconhecida? Na verdade, para o desenvolvimento do principal tema deste trabalho, basta apenas aceitarmos a idéia de que Beatriz foi uma dama real, reestilizada pelo poeta num mito ou num símbolo, que representam os instrumentos de salvação, de suprema felicidade. Seja ela a senhora “Nove”, milagre da Santíssima Trindade (*Vita Nuova*), seja ela a dama “Filosofia”, sabedoria salvadora (*Convívio*), seja, enfim, a incorporação da fé cristã, que ilumina a razão em busca do paraíso (*Comédia*), ela tem para Dante uma função soteriológica, ou seja, “é a beatificante potência feminina – *luce o gloria della gente umana* (*Purg.* XXXIII, 115) –, a mais alta salvação em figura de mulher – emanção de Deus”¹¹⁷ –, que indica aos homens o caminho da felicidade.

Nos seus versos juvenis¹¹⁸, Dante cantou a sua “gentilissima signora” conforme a doutrina, a cultura, o gosto e as tendências da escola

¹¹⁷. Curtius, *op. cit.*, pág. 395.

¹¹⁸. Não entraremos em detalhes sobre a *Vita Nuova* e as *Rime*, de Dante. O assunto interessa mais aos dantólogos. A nós interessarão apenas as passagens nas quais Dante traça o “perfil” da sua “gentilissima”. A prosa e os versos, das obras acima referidas, constam da antologia do L. Russo, já citada. Citaremos pela ordem, entre parênteses, a obra de Dante, o(s) capítulo(s), a(s) linha(s) – quando for o caso – ou o(s) verso(s) e a(s) página(s) da antologia. Os textos serão citados já traduzidos e os versos terão tradução no corpo do trabalho ou em nota, quando convir à análise.

do *dolce stile*. Com a serenidade de um espírito místico ele projetou a sua obra a fim de poder elevar à celestial suavidade a sua amada para, por fim, torná-la digna para conduzi-lo à morada de Deus. Assim como em Guido Guinizelli, a sua “*donna*” é como um anjo, enviado por Deus para revelar aos homens os mistérios da Santíssima Trindade.

Na sua primeira canção, *Donne ch'avete intelletto d'amore*, ele inicia a transubstanciação de Beatriz. É uma canção solene também pela sua métrica: é formada por cinco estrofes de quatorze versos cada uma, divididas em dois pés e duas voltas; os versos são hendecassílabos sem nenhum heptassílabo, e o *congedo* (a despedida) tem a mesma estrutura das estrofes. O esquema é: ABBC, ABBC; CDD, CEE. Depois de um proêmio (1ª estr.), em que o poeta revela a intenção de falar do “*stato gentile*” da sua “*donna*”, vem a exaltação da “*gentil donna*” no céu (2ª estr.) e na terra (3ª estr.); depois, a exaltação da sua figura corpórea (4ª estr.) e, fechando a canção (5ª estr.), vem a despedida, voltada para a própria canção, à qual o poeta dá licença para, circulando entre “*donne o omo cortese*” (o que lembra a canção *Amor celato*, de Jacopo de Lentini), encontrar Beatriz, personificação do Amor, e dizer-lhe o que ele pensa dela.

A canção tem um princípio estilnovista: afirma que Amor está nos corações gentis, como são os corações daquelas digníssimas senhoras que entendem o que é o amor: um amor inspirado por estímulo divino; é ele próprio que inspira o poeta, pois, de improviso, da atividade inconsciente do espírito comovido, o verso brota já perfeito na doçura do ritmo, no ímpeto da confiança, e orienta por meio do seu ritmo, do seu sentido sentimental e da sua medida a inspiração restante (cf. *V.N.*, XIX, 01-12, 170-71). *Donne ch'avete ...* brota por si mesmo, espontâneo, sem a participação do pensamento, do modo como depois dirá a Bonagiunta: “... *quando / Amor mi spira, noto ...*”.

E começando a exaltação de Beatriz, o poeta transporta-se para o céu e imagina uma cena paradisíaca, na qual falta apenas Beatriz. Então, um anjo, ou – como dizia Guido Guinizelli – as inteligências angélicas, que regulam os movimentos dos céus, tendo contemplado a beleza de Beatriz, exclamam:

... “Senhor, no mundo existe
uma maravilha em ato que emana
de uma alma que resplende até no céu”¹¹⁹

A seguir (vv. 31 a 40), os anjos, achando que a única falha do paraíso era não ter Beatriz entre eles, em nome de todos os santos pedem a Deus para transpô-la aos céus e, assim, completar a sua perfeição. Mas Deus, misericordiosamente, não acolhe o pedido porque, na Sua infinita sabedoria, tem consciência de que a humanidade precisa dela. Na terra, ela é esperança de salvação para quem frui de seu influxo milagroso e temor de danação para quem não é por ela contemplado.

Estes versos são de difícil interpretação. Há quem neles chega a ver um aceno a uma imaginária viagem de Dante ao inferno, quando ele diz:

“.....
há na terra alguém que teme perdê-la,
e no inferno dirá: ó pecadores,
dos beatos eu vi a esperança”¹²⁰

Essa opinião só pode ser aceita se imaginarmos que Dante já tinha pronto, a essa altura (cerca de 1287), o projeto da *Divina Comédia*, cuja composição começou por volta de 1306. Por isso, sabedores da

¹¹⁹ ... “Sire, nel mondo si vede / maravilha ne l’atto che procede / d’un’anima che ’nfin qua su risplende”. (V.N., XIX, 28-30, 172) (T.do A.)

¹²⁰ “... là ’v’è alcun che perder lei s’attende. / e che dirà ne lo inferno: O mal nati, /io vidi la speranza de’ beati” (V.N., XIX, 38-40, 173) (T.do A.)

importância que Dante dava à alegoria e da sua virtuosa consciência moral e religiosa, preferimos deixar essa questão de lado e aceitar a idéia de que Beatriz é nesse passo símbolo da Graça divina, que coroa com muito amor a fé dos homens, tornando mais perfeito e bem-aventurado aquele que por ela for escolhido, aquele para quem ela se dignar olhar e cumprimentar.

A estrofe seguinte, toda inspirada no *stil nuovo*, sintetiza, então, as qualidades morais de Beatriz: fala das suas virtudes e dos seus efeitos sobre as mulheres, sobre os corações vis e sobre os gentis. Conforme já havia dito antes, Beatriz continua sendo “destruidora de todos os vícios e rainha de todas as virtudes” (*V.N.*, X, 7-8, 159): se uma mulher quiser ser gentil, basta desfrutar da sua companhia; se quando “passa per via” encontra um vilão, Amor lança no seu vil coração dardos de gelo, que paralizam e ferem a sua má natureza, mas, se o vilão tiver coragem de fitar os olhos nela, poderá obter salvação; do contrário, se danará; no entanto, se quando “passa per via” e:

... encontra alguém que seja digno
do seu olhar, este prova seus dons,
que lhe são dádivas de salvação,
e tanto o humilha, que cada erro olvida.
Um dom maior ainda Deus lhe deu:
quem lhe falar, não pode se danar”.¹²¹

Destarte, aquele que for digno do olhar ou do cumprimento dessa “donna gentile” sente imediatamente os admiráveis efeitos dela. O que por ela é operado a quem a vê, é dar-lhe salvação, sobretudo pela virtude da humildade. Como vimos, nos versos de Guinizelli que começam com as palavras “passa per via”, o ritual do olhar ou da saudação é idêntico em

¹²¹ ... trova alcun che degno sia /di veder lei, quei prova sua vertute, /che li avvien, ciò che li dona. in salute. / e sì l'umilia, ch'ogni offesa oblia. /Amor l'ha Dio per maggior grazia dato /che non pò mal finir chi l'ha parlato. / (*V.N.*, XIX, 49-54, 174) (T. do A.)

ambos os poetas. Tanto em um, como no outro, a mulher é um símbolo epifânico, manifestação divina por meio da qual se realiza a vontade de Deus, que torna o homem digno do paraíso. Para atingir esse ideal supremo, o homem tem, então, que passar pelo ritual místico do olhar, que lhe purifica a alma do pecado da soberba. Ao se fazer humilde, ele se torna mais virtuoso, mais nobre, mais digno para a prática da caridade, da benevolência, do verdadeiro amor ao próximo e a Deus. Desse modo, ao ser contemplado pela Graça divina, ele recupera a felicidade perdida. Conforme dizia São Francisco, servindo ao Senhor com grande “humildade”, os homens “por Deus, Altíssimo, serão recompensados” (*Canto do irmão Sol*).

Uma pequena diferença pode ser, entretanto, apontada entre os dois poetas: Guinizelli era um poeta bastante raciocinante, aliás, completamente de acordo com as características que ele próprio imprimiu à escola, mas não era tão místico quanto Dante. Na conclusão da canção *Al cor gentil ripara sempre amore*, o poeta, amedrontado com os arrebatamentos que o transportaram aos céus, num ímpeto, recolhe-se em si mesmo e se torna um homem temeroso, cuja fé não é ainda certeza de salvação. A mulher, tornada símbolo da manifestação divina, volta a ter de novo alguma coisa da vida terrena, como, por exemplo, ser causa de um “vano amor”, que o poeta, presunçoso, compara ao amor divino. Dante, ao contrário, dotado de um espírito contemplativo, conceitua a mulher sempre no plano místico, desde os versos juvenis da *Vita Nuova* até os maduros versos da *Divina Comédia*. Por outro lado, a principal qualidade exaltada na mulher, a de provocar humildade, aparecerá até na estrutura da *Comédia*.

A distribuição das almas no Inferno e no Purgatório segue, além da própria consciência moral e religiosa do poeta, o critério ético de Aristóteles e São Tomás: o pecado da sensualidade é o de menor culpa ou gravidade; o da soberba é o de maior culpa ou responsabilidade. No Inferno, a primeira categoria de almas que se apresenta é a das almas sensuais, cuja culpa não podemos explicar aqui. A última é condensada na figura de Lúcifer, o mais belo de todos os anjos, a criatura mais perfeita saída das mãos de Deus, que, por orgulho e ingratidão, ousou rebelar-se contra o Criador, o que lhe foi fatal. Junto a ele, Dante colocou as almas daqueles que abusaram e escarneceram da fé, da confiança, da bondade e do amor do próximo. A dureza, a frieza dos seus corações encontra o contrapasso na gelada região do último círculo do cone infernal, onde estão imersos no gelo até a cabeça, com o rosto virado para baixo, em sinal da humildade que não tiveram em vida.

A imagem recorrente do gelo ou da geleira indica que no coração vil, orgulhoso, a força do amor é impotente para pôr em ato os bons sentimentos, que nele jazem petrificados, se o soberbo não se dignar a olhar para o amor e aceitá-lo como meio de salvação, como fogo que derrete o gelo do coração insensível. Na verdade, o *gelo* e o *congelar-se* são símbolos de atraso de vida, de vida pecaminosa na qual o indivíduo entra sem menos esperar e, de repente, acha-se com o coração enrijecido, duro para com o sofrimento alheio; mas, ao contrário, também sem se aperceber o indivíduo pode pouco a pouco safar-se dela, desprezando o orgulho e abraçando a santa humildade que reconhece a todos irmãos no amor de Cristo. É inacreditável que nos dias de hoje, depois das palavras da Santa Bíblia, dos diálogos de Platão, da Ética de Aristóteles, da Suma Teológica de São Tomás, dos versos imorredouros de Dante e de muitos

outros que vieram após ele, ainda existam indivíduos de coração enregelado, que fazem questão de ostentar na face a empáfia que não leva a nada, a não ser revelar a própria ignorância.

No Purgatório, a distribuição das almas é feita de modo inverso. Quanto mais as almas encontram-se em estado remoto de purificação, tanto mais são colocadas nos primeiros círculos. Isto acontece porque o Paraíso terrestre fica no topo da montanha do Purgatório e próximo dele deverão ficar, logicamente, os espíritos mais puros. No primeiro círculo do Purgatório (canto X), Dante nos dá admiráveis exemplos de humildade, que lembram os belos versos da canção doutrinal de Guido Guinizelli:

O dia inteiro o sol golpeia a lama:
o sol não perde o brilho e a lama é lama:
o altivo diz: “sou nobre por estirpe”;
à lama o assemelho e à nobreza o sol.¹²²

Isto quer dizer que não existe nobreza exterior ao espírito. As qualidades de um indivíduo nascem das suas próprias virtudes, as quais lhe são dadas por Deus (O sol é um astro luminoso que brilha na imensidão do céu porque assim Deus o fez; ele não precisa demonstrar o seu valor porque a luz que ele emana faz parte da sua natureza). Não adianta, pois querer ser grande. Da grandeza dos antepassados pode-se ter um certo lustro, mas nem por isso o indivíduo pode dizer que é grande. É como a água – usando outra imagem de Guinizelli – que deixa passar a

¹²² . Fere lo Sol lo fango tutto 'l giorno: / vile reman. né 'l Sol perde calore: / dis' omo altier: “Gentil per schiatta torno”; / lui sembl'al fango, al Sol gentil valore. (Vicinelli. *op. cit.*, pág. 164) (T.do A.)

luz do sol, mas não fica luminosa porque a luz é da fonte de que emana: o sol.

6. GUIDO CAVALCANTI: A IMAGEM DA MULHER E O SIMBOLISMO DOS DARDOS DE AMOR OU “SPIRITT” OU “SPIRITELLI” DE AMOR

Outro poeta importante do *dolce stil nuovo* foi Guido Cavalcanti (1255?-1300), a quem Dante chamou de “o primeiro dos meus amigos” (*V.N.*, III, 63, 153) e o comparou a si pela grandeza de talento (*Inf.*, X, 58-60). Foi um poeta raciocinante, mas nada místico, para quem o amor é um fato intelectual e tem, portanto, origem racional. Com ele o amor se torna inquietação, tormento, angústia. Nesse sentido, ele se afasta muito das concepções tranqüilizadoras do primeiro Guido. No entanto, nas composições de exaltação da mulher, ele segue as orientações estéticas da escola: a mulher é altamente idealizada, é uma criatura angelical, figura sobrenatural criada diretamente por Deus, fonte de nobreza e de valor que supera a inteligência humana e provoca inquietação pela suave aparência. Ei-la no soneto *Chi è questa*:

Quem é esta que vem, causando espanto,
fazendo o ar tremer de claridade,
e trazendo Amor, tanto que falar
ninguém se arrisca, e cada qual suspira?¹²³

¹²³ . Chi è questa che ven. ch'ogn'om la mira, / e fa tremar di chiaritate l'are, / e mena seco Amor, si che parlare / null'omo pote, ma ciascun sospira? (*Id. ib.*, págs 169-170) (T. do A.)

A sólita imagem da beleza feminina como luz radiante e a representação da mulher no seu andar solene por local indeterminado, despertando inquietantes suspiros no seu admirador, nos reportam aos motivos dos sonetos guinizellianos *Vedut'ho la lucente stella* e *Voglio del ver*, já comentados, mas aqui assimilados com plena originalidade, principalmente pela imagem que introduz a mulher, abrindo o soneto com verdadeira arte. O poeta nada nos diz do aspecto físico da mulher, mas a sua beleza salta pura e luminosa, expressa naquele tremor de claridade, que faz o ar vibrar, disseminando o amor ao seu redor. Mas, continuando o soneto, o poeta acrescenta que, além da beleza angelical, essa mulher também irradia humildade:

... è na aparência dama tão humilde,
que ao lado dela as outras são altivas.¹²⁴

A humildade significa para a poesia estilonovista honestidade, graça, suavidade, bondade, simplicidade; mais que uma qualidade em si, ela é expressão dos dotes espirituais da mulher honesta (gentileza, nobreza), ou melhor, é a revelação exterior desses dotes, que é dada por meio da compostura doce e suave dessa mulher. Nisso, Cavalcanti se aproxima muito de Dante, que afirma a respeito de Beatriz:

“Quando andava pelas ruas, as pessoas corriam para vê-la [...] e quando chegava perto de alguém, tanta honestidade entrava no coração daquela pessoa, a ponto de não ousar olhar para ela, nem responder ao seu cumprimento, (pois) ela se mostrava tão gentil e tão agradável que aqueles

¹²⁴ ... cotanto d'umiltà donna mi pare, / che ciascun'altra inver di lei chiam'ira. (*Id. ib.*, pag. 170) (T. do A.)

que a admiravam sentiam na sua aparência uma doçura honesta e suave (V.N., XXVI, 2-3; 4-6; 12-4, 191).

E pensando nisso, compôs o mais belo e musical soneto de louvor à Beatriz:

Tanto gentile e tanto onesta pare
la donna mia quand'ella altrui saluta,
ch'ogne lingua deven tremando muta,
e li occhi no l'ardiscon di guardare.

Ella si va, sentendosi laudare,
benignamente d'umiltà vestuta;
e par che sia una cosa venuta
da cielo in terra a miracol mostrare.

Mostrasi sì piacente a chi la mira,
che dà per li occhi una dolcezza al core,
che 'ntender no la può chi no la prova:

e par che de la sua labbra si mova
un spirto soave pien d'amore,
che va dicendo a l'anima: Sospira.¹²⁵

¹²⁵ . Mostra-se tão gentil e tão honesta / a minha dama quando alguém saúda. / que cada língua fica pasma e muda. / e os olhos não se arriscam encará-la. / Ela vai pela rua, mui louvada. / suavemente de humildade ornada: / e parece que seja um anjo enviado / do céu à terra p'ra milagre expôr. / Mostra-se tão gentil a quem a mira / que pelos olhos dá doçura ao peito. / que só a pode sentir quem tem brio: / e parece que emane dos seus lábios / um meigo espírito de amor repleto. / que vai dizendo ao coração: Suspira. (V.N., XXVI. 1-14. 192) (T. do A.) – Interessante é observar neste soneto a expressão perfeita, dada pela suavidade do dizer, pela harmonia do verso, pela euritmia das estrofes e pela identificação entre período sintático e período métrico. Em cada quarteto desenvolve-se um período, dividido em dois membros, formado cada um por uma dupla de hendecassílabos: o 1º membro do 1º quarteto (vv. 1 e 2) está simetricamente relacionado ao 1º membro do 2º quarteto (vv. 5 e 6) e descrevem a aparição da mulher; o 2º membro do 1º quarteto (vv. 3 e 4) está também simetricamente relacionado ao 2º membro do 2º quarteto (vv. 7 e 8) e descrevem os efeitos da mulher, i. é, os efeitos da sua beleza física e, depois, da sua beleza espiritual sobre quem a mira. Os tercetos são formados por um só período, dividido também em dois membros, formado cada um por uma trinca de hendecassílabos: o 1º membro (1º terceto) descreve, ao mesmo tempo, a aparição da mulher e os seus efeitos em quem tem valor (gentileza, nobreza); o 2º membro (2º terceto) descreve a primeira reação ao amor. Preferimos citar o texto em italiano, no corpo do trabalho, para ficar mais clara a análise que apresentamos acima. Além disso, por se tratar, a nosso ver, do mais belo soneto de Dante, qualquer tradução, citada no corpo do trabalho e por mais perfeita que fosse, tiraria o brilho do soneto e quebraria o ritmo do assunto de que estamos tratando.

Este soneto é a síntese do novo estilo. Nele está expresso o novo conceito do amor (1º terceto) e da mulher. Com sublime inspiração, Dante exprime a mais bela figuração feminina, a mais bela idealização de Beatriz: mulher-anjo, gentil, honesta, graciosa, benevolente que, por meio da suave aparência, infunde no coração do homem que a mira a virtude da humildade, revelando-lhe o sentimento da sua fraqueza. É um fenômeno que se dá pelo ritual do olhar e do saudar: o homem, como manifestação de amor, sente um tremor e não ousa cumprimentá-la, nem olhar para ela, tão fulgurante é a sua figura. É preciso que ele antes se purifique: tem de perder o orgulho e deixar que doce humildade encha seu coração; só assim, será digno do benevolente amor dela. O olhar e o cumprimentar da mulher é como se fosse sublime graça, cuja virtude (gentileza, honestidade) está, ao mesmo tempo, no decoro, na sobriedade do ato e nos admiráveis efeitos que ela provoca no espírito de quem retribui o seu olhar. A consequência desse ato é o “suspiro”, manifestação de inefável sentir, no qual a admiração por tanta maravilha faz com que o homem tome consciência da própria fraqueza, que o mantém distante do Bem.

Mas, qual é o mecanismo da purificação? *Mostrasi sì piacente a chi la mira, che dà per li occhi una dolcezza al core*. Parece que a suave aparência da mulher honesta e gentil irradie pequenas partículas, como se fossem dardos ou espíritos de amor, que, através dos olhos de quem é digno do seu olhar, atingem o seu coração, pondo em ação o amor que ali reside, revelando ao enamorado o caminho do Bem. Esse sólito simbolismo dos *spiriti* ou *spiritelli d'amore*, Dante o exprimiu com mais clareza na bela canção *Donne ch'avete* – já mencionada aqui:

Dos olhos seus, conforme ela os meneia,

saem espiritos de amor ardentes,
que os olhos ferem então de quem a fite,
e ao coração, chegando, dão nobreza.¹²⁶

Outras vezes, ele usou a mesma imagem, mas não com tanta profundidade de sentimento¹²⁷. A imagem era, como se disse, de uso habitual entre os poetas estilonovistas, que a herdaram dos “sicilianos”, mas lhe deram mais brilho, mais luminosidade, e lhe atribuíram outra função. Entre pensamento e fantasia, eles criaram um novo mito de mulher, cuja singela aparência irradia raios de luz, que se personificam em tantos *spiriti* ou *spiritelli*, que se constituem num sopro vital de amor.

Jacopo de Lentini, no seu soneto de teoria amorosa, *Amore è un desio che ven dal cuore*, já havia dito:

... primeiro, os olhos produzem o amor;
depois, o coração lhe dá sustento.

.....
contudo, o amor que aperta com furor,
da imagem da mulher tem nascimento.¹²⁸

O poeta siciliano não está preocupado, aqui neste soneto, com os louvores da mulher, seja dos seus dotes espirituais, como dos seus atributos físicos. O que lhe interessa é justificar que o amor nasce da imagem que fazemos da mulher, a qual, transmitida pelos olhos ao

¹²⁶ . De li occhi suoi, come ch'ella li mova. / escono spiriti d'amore inflammati, /che feron li occhi a qual che allor la guati, /e passan sì che 'l cor ciascun retrova: (V.N., XIX, 63-6, 175) (T. do A.)

¹²⁷ . Cf. o soneto *Di donne*, 2º quarteto: “De gli occhi suoi gittava una lumera, / la qual pareva un spirito infiammato: / e i' ebbi tanto ardir, ch'in la sua cera / guarda', e vidi un angiol figurato” (Rime, 5-8, 219) - Imagem enérgica por aquele *gittava* (lançava) uma *lumera* (um fogaréu, uma luz intensa), que parecia um espírito afogueado, dando-lhe a impressão da figura de um anjo.

¹²⁸ e gli occhi in prima generan l'amore / e lo core li dà nutrigamento. / (...) ma quell'amor che stringe con furore. / da la vista degli occhi ha nascimento. (Russo. *op. cit.*, pag. 46) (T. do A.)

coração de quem a mira, suscita grande prazer. Essa imagem é transmitida ao coração através dos olhos porque, como o poeta afirma e como se acreditava então, os olhos transmitem ao coração tudo o que vêem, bom ou ruim. O coração, por sua vez, recebe essa impressão e lhe dá forma, constrói uma imagem dela, que pode ser agradável ou não. No entanto, no mesmo soneto, o poeta também admite que pode acontecer o caso de alguém se apaixonar sem ter visto o objeto do próprio amor:

Às vezes, pode acontecer amor
sem que do amor se veja o próprio objeto.¹²⁹

Parece que o poeta queira dizer que alguém pode se apaixonar por outra pessoa devido à sua fama ou à sua reputação. Mas, será isso amor ou simpatia? Tanto é que logo a seguir, nos versos acima citados, ele afirma que o verdadeiro amor, aquele que aperta o coração com furor, é sempre originado pela vista da mulher, da qual o coração elabora uma imagem prazerosa. Mas, perguntamos novamente, será isso amor ou desejo?, felicidade ou prazer?

Bem diferente é esse simbolismo na poesia estilonovista. Guido Guinizelli, no soneto *Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo*, exprime os turbinosos efeitos que a figura da mulher perfeita, a sua saudação e o seu olhar exercem sobre o amante atemorizado. Na conclusão, diz:

Passa através dos olhos como o raio,
que através da janela fere a torre,
e com o que depara, quebra e fende.
Eu me torno uma estátua de latão,
onde não flui espírito nem vida,
e do homem guarda apenas a figura.¹³⁰

¹²⁹. Ben è alcuna fiata omo amatore / senza vedere suo 'nnamoramento: (*Id. ib.*, vv.5-6) (T.do A.)

¹³⁰. Per li occhi passa, come fa lo trono. / che fêr per la finestra de la torre, / e ciò che dentro trova, spezza e fende. / Remagno come statua d'otono. / ove vita nè spiro non ricorre. / se non che la figura d'omo rende. (Vicinelli. *op. cit.* pags. 167-68) (T. do A.)

É o usado motivo do dardo de amor, figurado no olhar da mulher, que passa através dos olhos e chega fulminando o coração de quem ousa olhar para ela; mas que força de imagem na sua concretude realista! É coisa nova e própria. A imagem da estátua que tem apenas o aspecto do homem, mas é matéria inerte, sem vida, dá realce à prepotência das forças físicas em contraposição à perturbação dos sentidos. O olhar da mulher faz nascer no temeroso amante um tempestuoso sentimento de amor que assusta e petrifica. Despojado de todo orgulho, o homem fica estático e submisso diante da mulher, não lhe restando outra coisa a não ser obedecer à sua vontade, como verdadeiro escravo do amor.

Com Guido Cavalcanti, poeta da angústia amorosa, os “espíritos” ou “espiritozinhos” de amor, que emanam da beleza virtuosa da mulher, tornam-se personificações do sentido da vista e, como um *pneuma*, servem para inflar o amor que jaz em potência no coração do homem apaixonado, trazendo-lhe angústia, tormento e dor. No soneto *Veder poteste, quando vi scontrai*, o poeta dirige-se à sua amada e lhe confessa o seu drama doloroso desde o momento em que a encontrou. Descreve a sua angústia, sentimento que o faz sentir a morte, já estampada na palidez do seu rosto. Porém, de repente, quando a alma está para deixá-lo pressente no olhar da mulher uma luz salvadora, um espírito de vida:

Mas se conteve um pouco, quando viu
sair dos olhos seus um lume pio,
que deu ao coração nova doçura.

E aquele espírito sutil que vê
deu mais alento aos que estavam morrendo
acometidos por franzina angústia.¹³¹

¹³¹ . E po' sostenne, quando vide uscire / de li occhi vostri un lume di merzede, / che porse dentro al cor nova dolcezza. / E quel sottile spirito che vede / soccorse li altri che volean morire / gravati d'angosciosa debolezza. (Russo. *op. cit.* págs. 94-5) (T. do A.)

O sentido desses versos não é de difícil interpretação: o poeta encontra a sua dama e, fulminado pelos dardos do amor, sente que as energias vitais o abandonam. Começa a definhar por dolorosa angústia quando, imprevisivelmente, percebe no olhar da amada uma luz de piedade: o coração se reanima por um sopro de insólita doçura e a alma contém o pranto da despedida. Os outros espíritos (as energias vitais), atacados por angustiosa fraqueza, readquirem ânimo para continuar a batalha dos sentidos, inflamados por aquele “sutil espírito que vê” (personificação do olhar feminino).

O amor na poesia cavalcanteana é representado constantemente como batalha, destruição de todas as faculdades físicas e espirituais, causa de morte, pior que a morte. Por isso, perde todo caráter ético e não é mais atuação de virtudes morais, conforme a concepção guinizelliana da canção *Al cor gentil*. E não é também manifestação do amor divino, como o é em Dante. Toda a vida espiritual e sensitiva, decomposta nas faculdades, potências, virtudes e espíritos que a ciência e a filosofia do tempo admitiam presidir às funções e atividades da vida física e psíquica, era dramatizada por Cavalcanti em pequenos entes que lutavam, choravam, suspiravam, falavam, viam, morriam.

Em Dante, como já vimos, os pequenos entes têm uma função toda mística: ao exprimir o poder dos olhos da mulher gentil, “os quais são princípio de amor” (*V.N.*, XIX, 107-08, 117), e ao representar a força do seu aspecto –

O seu aspecto a tudo torna humilde¹³²

¹³² . La vista sua fa onne cosa umile (*V.N.*, XXVI, 54, 194) (T. do A.)

–, os pequenos entes ou espíritos personificam a manifestação do amor de Deus (o Espírito Santo), que se exprime numa infalível justiça, conforme a qual todos os homens devem amar uns aos outros, de acordo com os mais puros princípios da caridade e da humildade.

Não obstante o aspecto místico da poesia dantesca, os espíritos de amor, do mesmo modo que em Cavalcanti, também têm um fundamento científico próprio. No princípio da *Vita Nuova*, quando Dante narra as manifestações e os efeitos, tanto psicológicos como fisiológicos, do amor nascente, ele apenas segue o gosto dos esquemas psicológicos e a doutrina filosófico-científica do tempo:

... Digo que, nessa altura, o espírito da vida, que reside na secretíssima câmara do coração [centro e essência da vida do ser], começou a tremer tão fortemente, que aparecia espantosamente nas mínimas pulsações; e, tremendo, disse estas palavras: *Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur michi*¹³³. Nesse ponto, o espírito animal, que mora na alta câmara [cérebro], para a qual todos os espíritos sensitivos levam as suas percepções, começou a maravilhar-se muito e, dirigindo-se especialmente aos espíritos visuais, disse estas palavras: *Apparuit iam beatitudo vestra*¹³⁴. Por sua vez, o espírito natural, que habita aquela parte onde se elabora nosso alimento [fígado], começou a chorar e, chorando, disse estas palavras: *Heu miser, quia frequenter impeditus ero deinceps*¹³⁵. Desde então, o Amor assenhoreou-se da minha alma, que logo a ele se uniu, e passou a exercer sobre mim amplo domínio, por causa da virtude que lhe dava minha imaginação, pois me convinha satisfazer todos os seus desejos... (V.N., II, 10-26, 146-47).

Podemos dizer, conforme as orientações de Luigi Russo, que, filosófica e cientificamente, Dante distingue e personifica o espírito da vida, isto é, a potência ou o princípio de toda a nossa vida; o espírito animal, ou seja, a faculdade que preside às sensações; e o espírito natural,

¹³³ . Eis um deus, mais forte do que eu, que vem para me dominar. (T. do A.).

¹³⁴ . Já apareceu nova felicidade. (T. do A.)

¹³⁵ . Ai de mim, a partir deste momento serei frequentemente atormentado. (T. do A.)

a faculdade que preside à nossa vida vegetativa, isto é, ao crescimento e fortalecimento do corpo. Indicando a modificação e a alteração das faculdades e funções orgânicas, representadas e dirigidas por estes espíritos, Dante, à maneira cavalcanteana, exprime indiretamente, de modo abstrato e quase misterioso, os efeitos do amor que, em substância, representam a beatitude da vista e o tormento e a alteração da vida orgânica.

7. A BELEZA FÍSICA DA MULHER E CINO DE PISTOIA

Para concluir nossa análise do *dolce stile*, faremos algumas considerações a respeito da beleza física da tão decantada musa da nova poesia. Vimos que ela é freqüentemente representada como mulher de fulgurante beleza, de virtudes gentis e de uma aparência que infunde humildade e, ao mesmo tempo, sofrimento e dor nos corações dos “fedeli d’Amore” (V.N., III, 42, 152), dos servos e vassalos do Amor, purificando-lhes a alma e ensinando-lhes o caminho do Bem. Diferentemente dos poetas sicilianos, para os quais a descrição física da mulher (os traços do rosto, a cor dos olhos, dos cabelos e da pele, a configuração da boca e até dos seios) tinha grande significação poética, os estilnovistas nada ou quase nada falam da sua beleza exterior. E quando o fazem, não se trata de uma descrição realista, mas idealizada, com o fito de representar as virtudes que buscavam nela. Quando Guinizelli dizia: –

Rosto de neve, tinto de carmim,

olhos luzentes, gaios e amorosos.¹³⁶

– ele apenas esboçava, de modo delicadamente colorido, a agradável figura ou a luminosa glorificação da “*donna angelicata*”. De acordo com os preceitos da religião católica, tinha ela a cor que convém a um anjo. Já Dante, seguindo os mesmos preceitos, enobrecendo-a poeticamente, a caracteriza apenas pela sua “cor pálida quase igual à cor do amor” (*V.N.*, XXXVI, 2-3, 201):

Tem ela a cor da pérola, no modo,
em que a mulher singela deve ter:¹³⁷

Para Dante a mulher deve ter por essência, por constituição própria e em justa medida, (conforme a teoria aristotélica do meio-termo ou da “*misura*” dos trovadores), uma delicada palidez, que lhe dá o aspecto de criatura angelical. Essa delicada palidez, igual à cor da pérola, é o único particular físico que Dante nos dá de Beatriz. Entretanto, há estudiosos que, romanticamente, lhe atribuem outros traços físicos, como, por exemplo, lindos olhos verdes. É o caso do tradutor e comentarista da *Divina Comédia*, Cristiano Martins, que, na Introdução do seu livro, ao comentar a segunda aparição de Beatriz a Dante¹³⁸, comete alguns deslizes, na tentativa, talvez, de fantasiar o fato:

¹³⁶ . Viso di neve colorato in grana. /occhi lucenti, gai e pien d'amore; (Russo, *op. cit.*, pág. 76) (T. do A.)

¹³⁷ . Color di perle ha quasi in forma quale / conviene a donna aver. non for misura: (*V.N.* XIX, 59-60, 175) (T. do A.)

¹³⁸ . Esta é a passagem narrada por Dante: “Depois que se passaram muitos dias, quando se completaram exatamente nove anos depois da referida aparição da gentilíssima senhora, ocorreu que no último desses dias a maravilhosa mulher me apareceu vestida de alvíssima cor, entre duas gentis senhoras de idade maior que a dela: e, passando por uma rua, *volveu os olhos* para onde, receoso, me encontrava, e com inefável cortesia, que o céu já terá recompensado, me cumprimentou tão virtuosamente, de modo que me pareceu ver então todos os limites da beatitude. (*V.N.*, III, 1-9, 148-49) (T. e grifo do A.)

Num daqueles dias, quando se encontrava com alguns amigos (*sic*), deparou-se, subitamente, a uma esquina (*sic*), com Beatriz, que se aproximava ladeada por duas elegantes senhoras mais idosas. Ela ostentava um vestido estreito (*sic*), inteiramente branco, e que, na sua sobriedade, lhe acentuava a radiosa beleza (*sic*). Ao passar por perto, volveu seus verdes (*sic*) olhos a Dante, que se deixara ficar a contemplá-la, siderado ante a visão inesperada, e lhe dirigiu, ali, um cumprimento cortês e amigável.¹³⁹

A mulher na poesia estilonovista não resplende a própria beleza porque é um sinal mais claro da beleza divina. Ela é representada como se não fosse criatura humana, mas celeste: é a “*donna angelicata*” que vem dos céus para milagre mostrar, para nos revelar os mistérios da Santíssima Trindade. Tal é a Beatriz na *Vita Nuova* e depois na *Comédia*. Assim não há contraste entre amor e religião, entre amor e Deus. Tudo se torna espírito e a nova poesia não tem necessidade da descrição física, realista, da mulher.

No entanto, com Cino (Guittoncino) dei Sighibuldi, de Pistoia (1270? - 1337?), que também foi grande amigo de Dante, a mulher começa a ser representada num sentido mais humano, sentida também na sua beleza física e, por isso, num incipiente contraste entre o amor e a alma. Na sua representação, o sentimento do poeta deixa transparecer uma tênue participação da natureza:

Sorrindo torna alegre a natureza...¹⁴⁰

¹³⁹ . Dante, *op. cit.*, págs. 22-3.

¹⁴⁰ . Ridendo par che allegri tutto il loco... (Vicinelli, *op. cit.*, pág. 183) (T. do A.)

Em toda a poesia amorosa de Cino, excetuando as rimas de louvor em que a mulher é tipicamente estilonovista, a mulher assume características realistas. Algumas poesias de amor revelam a personalidade conturbada do poeta e mostram como, na sua sensibilidade apaixonada, Cino olhava um pouco mais humanamente a sua amada. No soneto que começa dizendo: –

Ai de mim! Ao amor estou atado
pelo laço de belas tranças louras.¹⁴¹

– as tranças louras aparecem não só de modo efêmero, mas com insistência conceptual ao longo de todo o soneto, que se fecha com o verso:

Para Amor me vencêr as tranças bastam.¹⁴²

A nota mais pessoal da poesia de Cino é a da dor: uma dor não mais paradisíaca, mas real. Uma dor que faz parte do próprio ser do poeta, que se alimenta dela e que, sentindo-a cada vez mais viva, acre e profunda, tira dela seu único conforto. Por isso, ele, às vezes, a eleva às alturas de dor universal:

Nós provamos que neste cego mundo
cada um de nós vive em aflito tédio.¹⁴³

¹⁴¹ . Omè! Ch'io sono all' amoroso nodo / legato con due belle trezze bionde. (*Id. ib.*, pág. 184 (T. do A.))

¹⁴² . solo coi bei capei m'uccide Amore. (*Ibidem*) (T. do A.)

¹⁴³ . Noi proviamo che in questo cieco mondo / ciascun si vive in angosciosa noia. (*Id. ib.*, pág. 183) (T. do A.)

A “noia” de Cino, se bem que de origem sentimental e não existencial, nos lembra Leopardi que, por sua vez, nos faz lembrar de Petrarca.

Cino de Pistoia, ao humanizar o sentimento amoroso, ao torná-lo partícipe de uma mais ampla vida espiritual e ao aproximá-lo da nossa verdade e experiência sentimental, pode ser considerado aquele que preparou a poesia petrarquesca. Com ele o *dolce stil nuovo* volta-se mais em direção à terra.

Já com Francesco Petrarca (1304-1374) emerge um novo canto, no qual a mulher sofre uma particular transfiguração: apesar de elevá-la acima da sua fugaz realidade de pessoa concreta, Petrarca não anula nada da sua beleza humana. A sua Laura tornou-se, então, um padrão de perfeição e inalcançável beleza, a musa inspiradora de todos os poetas que buscam divinizar a mulher. Ela está também no nosso lirismo. A sua presença, embora um tanto esbatida, pode ser encontrada na Marília de Dirceu, assim como na sua quase homônima, a Glaura do dulçoroso Silva Alvarenga.

Quanto a Petrarca e ao petrarquismo de toda poesia lírica posterior ao grande poeta italiano vale o que dissemos acima a respeito de Dante. Além, já sabemos, a mão *O Livro do Amor*, de Marsilio Ficino, onde, partindo dos diálogos platônicos sobre a relação entre o bem e a beleza e a dois pontos fundamentais de *Ética* de Aristóteles, textos de Santo Agostinho sobre a caridade, poemas de elevação espiritual do *dolce stil*



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Seria muito interessante continuar este trabalho com a análise dos principais lugares-comuns recorrentes na *Divina Comédia*. Poder-se-ia constatar que lá estão poeticamente remodelados, de acordo com a época e o pensamento de Dante, os principais conceitos filosóficos e religiosos, os valores éticos e morais e as práticas sociais e políticas, que foram transmitidos por Homero e, principalmente, pela Antigüidade latina, sobre a qual se estruturou a Antigüidade medieval. E, depois, traçar o itinerário da obra dantesca através dos séculos posteriores, para se constatar a sua herança cultural, principalmente, a respeito da cosmologia da *Comédia* com o seu simbolismo do *locus amoenus* e as suas imagens do ciclo natural, em poetas de todos os credos religiosos e estéticos do mundo ocidental. Gostaríamos de continuar este trabalho, mas agora não temos disponibilidade de tempo para fazê-lo. Talvez, brevemente, possamos voltar ao assunto.

Quanto a Petrarca e ao petrarquismo de toda poesia lírica posterior ao grande poeta italiano, vale o que dissemos acima a respeito de Dante. Aliás, já tínhamos à mão *O Livro do Amor*, de Marsílio Ficino, onde, partindo dos diálogos platônicos sobre a relação entre o bem e a beleza e a eles juntando ensinamentos da *Ética* de Aristóteles, textos de Santo Agostinho sobre a caridade, poesias de elevação espiritual do *dolce stil*

nuovo, bem como a riqueza poética e cultural da *Comédia* de Dante e do *Cancioneiro* de Petrarca, o filósofo renascentista italiano erigiu um novo sistema sobre o amor, cujo discurso foi propalado pelo Renascimento italiano para as gerações românticas ulteriores.

Como o leitor pode observar, pelo que foi dito no corpo deste trabalho e pelo muito que falta dizer, o assunto proposto é fascinante e inesgotável. Partindo do pressuposto de que em toda a história da literatura ocidental, a partir de Homero, os poetas se preocupam em expressar idealmente o mundo ao qual se inserem não por meio de afirmações específicas ou particulares, mas por afirmações típicas ou recorrentes, é muito importante, do ponto de vista estético e literário, traçar o caminho dessas recorrências e das transformações que sofreram em ambientes espaciais e temporais diversos. Veríamos que a poesia é constituída de provérbios, *topoi* ou lugares-comuns retóricos, de frases continuamente citadas, a que cada poeta procura dar uma nova expressão poética. Saberíamos que o verdadeiro poeta é aquele que sabe trabalhar a linguagem de tal maneira que a convenção literária adquira nova forma para exprimir novo conteúdo. O verdadeiro poeta é aquele que consegue por meio do sentimento dar novos significados às imagens recorrentes, a fim de que possam transmitir uma mensagem universal, que esteja em conformidade, portanto, com a necessidade e a verossimilhança das coisas; em outras palavras, o verdadeiro poeta é aquele que sabe expressar tanto as coisas acontecidas como as não acontecidas, as possíveis de acontecer e até as coisas que parecem impossíveis de acontecer, isto é, através da aplicação do verossímil retórico, o poeta torna o impossível, ou o falso, em coisa crível e,

conseqüentemente, em coisa coerente e, por isso, artística. Verdadeiro poeta é, enfim, aquele que, ao exprimir o que “costumeiramente” acontece na história da humanidade, exprime a própria alma e dá vida a uma nova realidade, que é a obra de arte, orgânica e definida em si mesma¹⁴⁴.

A partir da análise que fizemos de Homero, vimos que a poesia tem uma função educativa psicagógica, além das tradicionais funções catártica e hedonista. Por meio da palavra, exprimindo os impulsos da própria alma, o poeta busca, com o prazer e o embelezamento da expressão poética, persuadir o ouvinte, atrair o ânimo do espectador para a mensagem que pretende transmitir e, assim, estimular nele uma conversão espiritual, educando o seu espírito conforme os mais altos ideais de vida do grupo social a que pertencem. A função primordial da poesia – poder-se-ia dizer – é, então, a de comover os ânimos dos ouvintes ou espectadores, despertando neles o desejo de agirem virtuosamente. O fator educador da poesia consiste em manter viva a lembrança da glória do passado por meio da descrição poética dos mitos, das façanhas e dos sentimentos das personagens que se tornaram paradigmas ideológicos a serem imitados por todos, em busca de um aperfeiçoamento moral cada vez maior..

Nesse sentido é que, primeiramente, partindo do mito da criação do universo, procuramos analisar os poemas homéricos. Homero era considerado o educador da Grécia, e os seus poemas eram estudados nas escolas da Grécia e Roma antigas, exatamente em virtude dos valores

¹⁴⁴ . Cf. Luigi Pareyson, *op. cit.*, págs. 14 e segs., onde o Autor faz ótima interpretação do verossímil como caráter, da Poética de Aristóteles. As págs. 22 a 27, ele fala da “credibilidade do impossível e do irracional” e da “persuasão e expressividade”, analisando a “potência psicagógica” da arte, que o poeta põe em ação para persuadir os seus ouvintes.

que inculcavam nos jovens. Homero foi o tradutor do ideal de excelência da sua época. A esse ideal os gregos davam o nome de *areté*. Aquiles foi representado como um homem corajoso, respeitado pelos seus pares e que amava a honra. Ele exemplifica o ideal heróico do povo grego da época das grandes emigrações, cujo ideal estava intimamente ligado ao orgulho que o grande guerreiro devia ter com relação à sua superioridade sobre os outros, e que exigia que a sua honra fosse satisfeita pelo reconhecimento público do seu valor pessoal.

A tradição fez de Aquiles um herói exemplar, mas, enquanto a sua figura contribuiu para a difusão de virtudes nobres, guerreiras e magnânimas, a figura de Ulisses passou a representar as virtudes da prudência ou inteligência prática e do autocontrole ou temperança, que derivam da sabedoria que os homens adquirem por meio da experiência de vida, dos estudos e do respeito às leis e aos mitos da sua pátria. Tais virtudes foram exaltadas por Aristóteles e, depois, imitadas pela Antigüidade latina.

Os clássicos latinos, principalmente Virgílio, passaram a dar ênfase às práticas políticas, sociais, religiosas e morais, que expressavam amor à terra, desejo de paz e exaltação da glória do passado do povo romano. Preocuparam-se também com a educação moral dos seus jovens, enfatizando aquilo que chamavam de *decorum*, isto é, a adaptação de comportamento social, incluindo postura e gesticulação, às circunstâncias e estilo de vida. O decoro latino implicava o autocontrole, o controle da razão sobre as paixões; a autoconsciência, especialmente a consciente abstenção de extremos com relação à maneira de ser e agir dentro do seu ambiente social; a constância, entendida como a virtude

resultante de rigorosa autodisciplina; e alguns autores, como por exemplo Ovídio, chegavam a recomendar a calma e a negligência que revelam autoconfiança. Há de se observar, todavia, que todos os bons autores romanos participavam da mesma cultura da classe alta.

A Antigüidade medieval reformulou algumas regras de bom comportamento, herdadas dos romanos, para instruir o clero. A disciplina clerical era bastante rígida, recaindo a sua ênfase sobre o recato (*verecundia*) em todos os seus gestos, visando um bom comportamento não só entre os membros da comunidade clerical, mas também em público. Aos poucos, essa disciplina, esse autocontrole que estava associado ao comportamento de grupos religiosos, foi readaptado para orientar o comportamento dos leigos das classes altas da sociedade feudal, dentro e fora dos campos de batalha. Com o advento da Cavalaria, foram formuladas novas regras de conduta, de boa maneira de viver e de uma nova ética da nobreza, o que determinou um novo e cavalheiresco modo de vida.

O chamado “sistema de virtudes” do cavaleiro (que alguns autores negam que tenha realmente existido), ou então, o código de conduta que dizia como o cavaleiro devia comportar-se para honrar o seu *status* de nobre, encerra, na verdade, categorias éticas e estéticas de natureza mundana, que em parte se formaram muito antes da cavalaria. Dos gregos, os cavaleiros assimilaram o ideal heróico representado por Aquiles, sobretudo a força, a coragem, a magnanimidade, em consequência da qual vem o orgulho que o cavaleiro devia ter da sua posição social, da honra e da fama conquistadas, em relação às quais não se devia admitir críticas; dos estóicos, assimilaram as virtudes mais



evidentes representadas pelas figuras heróicas de Ulisses e Enéias, tais como, a prudência, a moderação, o autodomínio, a paciência e a rigidez moral; da própria época, assimilaram as virtudes apregoadas pela Igreja, como a generosidade, a honestidade, a cortesia, a clemência com um inimigo derrotado e o respeito para com as mulheres. São categorias, como podemos observar, que representam ideais afins e ideais opostos, mas que, na época, deviam ser observadas por aquele que quisesse ser um perfeito cavaleiro. Se na prática esses preceitos foram realmente observados, ou se tudo isso foi apenas matéria de poesia para divertir os nobres, não queremos discutir aqui esse assunto.

A época da cavalaria foi, sem dúvida, uma época importantíssima para a História Social e Cultural do Ocidente. Foi quando surgiram as literaturas em língua vulgar como expressão de cada nascente nação européia. O eco dessas jovens literaturas será ouvido em todo o período do Renascimento e chegará fortalecido até o século XVIII, quando o requintado estilo dos melodramas franceses e italianos privilegiará o “cavalheirismo” das cortes.

O ideal da cavalaria foi, primeiramente, transmitido pelas *chansons de geste*, os equivalentes medievais da *Iliada*; depois, vieram o romance de aventura, espelhado nas referidas canções, e o romance cortesão, também espelhado no espírito da cavalaria, mas dando mais realce a uma convenção de corte: a cortesia, ou seja, um conjunto de qualidades menos militaristas que incluía “boas maneiras”, ou “nobreza de modos”. O comportamento na corte tornou-se modelo para o de outras pessoas, e o comportamento a ser evitado era ilustrado pelo cavaleiro descortês, ou seja, o camponês que trabalhava a terra do senhor feudal e que, portanto,

não tinha ainda sido instruído a ser cortês. “moderado” nas suas atitudes, uma vez que não freqüentava o castelo. Daí, a cortesia, associada a amor e a boas maneiras, opor-se à vilania, do mesmo modo que urbanidade opõem-se à rusticidade.

O romance cortesão agradava à nobreza por toda a Europa, mas o ideal cortesão também foi difundido pela poesia dos trovadores que, na Itália, contribuiu para orientar os cânones poéticos da nascente poesia amorosa da escola siciliana, na qual a mulher passou a ocupar um lugar de destaque. Essa poesia cultuou, pois, o amor cortês que, na essência, é a representação da cortesia, engendrada na metáfora do serviço do amor como imitação do serviço de vassalagem. Essa convenção exigia do poeta lealdade à sua dama, decoro nas suas atitudes e palavras, segredo necessário para preservar a reputação da mulher homenageada e pedido constante de mercê em recompensa do serviço prestado. Em decorrência desses preceitos poéticos, o amor cortês expressa angústia e dor, uma vez que o objeto do amor é inatingível. Aliás, assim como na poesia trovadoresca, a mulher cantada pelo poeta siciliano era, em geral, uma mulher casada. O poeta siciliano procurava refletir os costumes da corte para ensinar boas maneiras aos seus membros, mas, ao mesmo tempo, demonstrava que o amor é um sonho, uma ilusão, cuja sublimação só pode ser alcançada no exercício da arte.

Exatamente por causa do convencionalismo da poesia siciliana, surge, na Itália do final do século XIII, como reação a esse tipo de poesia, a poesia lírica do *dolce stil nuovo*, corrente à qual pertencera Dante na sua juventude. Agora, a mulher deixa de ser uma cortesã, uma mulher real, para se tornar puro ideal, um símbolo da revelação divina,

que se manifesta através da humildade e do amor. A poesia deixa de ser, então, expressão da cortesia e passa a ser expressão de ampla vida moral, cujos hábitos e atitudes conduzem o homem ao bem supremo: à felicidade. Não existe, pois, nessa poesia, contraste entre amor e religião, entre amor e Deus.

A temática amorosa da poesia estilonovista é desenvolvida em nome de uma aristocracia intelectual cosmopolita. O conjunto dos seus ensinamentos pretende ilustrar aos homens o ideal de “excelência” da época, de acordo com os principais princípios filosóficos e religiosos difundidos pela tradição. Aquele que goza dessa poesia é um *aristos* (de onde deriva o termo aristocracia), aquele que tem mais *areté*, que é excelente entre os melhores, um escolhido pela Graça divina para desfrutar o verdadeiro amor.

No que diz respeito ao exercício literário, a poesia do *dolce stil* é uma continuação da poesia siciliana, desde que seja entendida como manifestação intelectual superior que enleva o espírito do poeta e do leitor. Dante, como verdadeiro gênio, assim como Homero e outros mais, também tinha consciência de que a arte ensina aos homens a serem imortais. Conversando com a alma do querido mestre da sua juventude, Brunetto Latini (*Inf.*, XV, 82-5), ele diz:

Vivo em minha lembrança se demora
o caro e grato vulto teu paterno,
quando a mim, lá em cima, hora por hora,
mostravas como o ser se torna eterno...¹⁴⁵

¹⁴⁵ . . . ché 'n la mente' m'è fitta, e or m' accora / la cara e buona imagine paterna / di voi quando nel mondo ad ora ad ora / m' insegnavate come l'uom s'eterna: (Trad. de C. Martins)

BIBLIOGRAFIA GERAL

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1970.
- _____. *Dizionario di Filosofia*. Ristampa riveduta. Torino: Unione Tipografico -Editrice Torinese, 1964.
- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Trad., intr. e notas de Cristiano Martins. Belo Horizonte: Itatiaia / Editora USP, 1976.
- _____. *La Divina Commedia* (a cura di Natalino Sapegno). Milano - Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, 1957.
- AMORA, Antônio Soares. "A Literatura do Setecentos". In: *A Literatura no Brasil*. Dir. Afrânio Coutinho. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S/A, 1968, vol. I, págs. 313 a 319.
- ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas VI - Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Intr. Benedito Nunes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- APULEIO. *O asno de ouro*. Trad. Ruth Guimarães. São Paulo, 1963.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- BURKE, Peter. *As Fortunas d' O Cortesão*. Trad. Álvaro Hattnher. São Paulo: Editora Unesp, 1997.
- _____. *Vico*. Trad. Roberto L. Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 1997.
- CÂNDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1964, 1º vol.
- _____. *Literatura e Sociedade*. 2ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

- CASTELLO, José Aderaldo. *A Literatura Brasileira. Manifestações Literárias da Era Colonial*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1965.
- CASTRO, Sílvio. *A Carta de Pero Vaz de Caminha*. Porto Alegre: L&PM / História, 1985.
- COSTA, Cláudio Manoel da. *Obras Poéticas*. Nova ed. por João Ribeiro. Rio de Janeiro: Garnier, 1903, 2 vols.
- CROCE, Benedetto. *A Poesia*. Trad. Flávio L. Chaves. Porto Alegre: UFRGS, 1967.
- _____. *Filosofia, Poesia, Storia*. Milano - Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, 1952.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. 2ª ed. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. Brasília: I.N.L., 1979.
- DE SANCTIS, Francesco. *Storia della Letteratura Italiana*. Milano: Casa Editrice Sonzogno, s/d, vol. II.
- DIZIONARIO LETTERARIO BOMPIANI delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*. Milano: Valentino Bompiani Editore, 1947-1955, 8 tomi.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Literatura Ocidental: autores e obras fundamentais*. São Paulo: Ática, 1990.
- DUTRA, Waltensir. "O Arcadismo na Poesia Lírica, Épica e Satírica". In: *A Literatura no Brasil*. Dir. de Afrânio Coutinho. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S/A, 1968, vol. I, págs 319 a 362.
- FLORA, Francesco. *Storia della Letteratura Italiana*. Verona: Mondadori, 1942, vol II.
- FRYE, Northrop. *Favole d'identità: studi di mitologia poetica*. Trad. Ciro Monti. Torino: Giulio Einaudi editore, 1973.

- FUBINI, Mario. "Arcadia e Illuminismo". In: *Questioni e Correnti di Storia Letteraria*. Milano: Marzoratti, 1949, págs. 503 a 595.
- _____. "Il Settecento". In: *I Classici Italiani*. Firenze: Sansoni, s/d, vol. II.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. 2ª ed. Trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1972. tomos I e II.
- HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Trad., intr. e com. de Mary de C. N. Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 9ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- HOMERO. *Ilíada*. 3ª ed. Trad. Carlos A. Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1987.
- _____. *Odisséia*. Trad. M. Odorico Mendes; pref. Karl O. Müller. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1957.
- KIERKEGAARD, Sören. *Il concetto dell'angoscia*. 2ª ed. Trad. M. F. Sciacca. Milano: Fratelli Boca Editori, 1944.
- KOTHE, Flávio R. *O herói*. São Paulo: Ática (Série Princípios), 1987.
- LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro*. 2ª ed. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1969.
- MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira (1550-1794)*. 4ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz Editora, 1992, vol. I.
- MELLO FRANCO, Afonso Arinos de. *O índio brasileiro e a Revolução Francesa: as origens brasileiras da teoria da bondade natural*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.
- METASTASIO, Pietro. *Opere*. Venezia: Antonio Zatta, 1782-1784, 7 tomi.
- _____. "Opere". In: *La Letteratura Italiana: Storia e Testi* (a cura di Mario Fubini). Milano - Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, 1968, vol. 41.



- NAVARRO, Wilson Salles. "A presença de Pietro Metastasio em Tomás Antônio Gonzaga e Manuel da Silva Alvarenga". In: *Rhythmus*. São José do Rio Preto: UNESP, n° 17/18 (1993-1994): 01-31 (no prelo).
- _____. *Leopardi e o Existencialismo*. São José do Rio Preto: UNESP, 1978, 171 págs., (não publicado).
- _____. "Metastasio e Cláudio Manuel da Costa: influências estéticas e métricas". In: *Rhythmus*. São José do Rio Preto: UNESP, n° 15 (1991): 51:82.
- OVIDIO. *As Metamorfoses*. Trad. David Jardim Jr. Rio de Janeiro: Ed. Tecnoprint S/A, 1983.
- PAREYSON, Luigi. "O verossímil na Poética de Aristóteles". Trad. de Wilson Salles Navarro. In: *Stylos*. São José do Rio Preto: UNESP, n° 97 (1990): 01:32.
- RIBEIRO, Darcy. *Os brasileiros - Teoria do Brasil*. 9ª ed. Petrópolis: Vozes, 1987.
- RIBEIRO, Darcy. *Os índios e a Civilização*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1979.
- RUSSO, Luigi. *Compendio Storico della Letteratura Italiana*. 2ª ed. Firenze: G. D'Anna, 1962.
- _____. *I Classici Italiani - Dal Duecento al Quattrocento*. (Antologia). Firenze: Sansoni, 1955, vol 1º.
- SAITTA, Armando. *Il cammino umano*. 3ª ed. Firenze: La Nuova Italia, 1961, 2 voll.
- SANTORO, Mario. *Le stagioni della civiltà letteraria italiana*. Firenze: Le Monnier, 1977.



- SILVA ALVARENGA, Manuel Inácio da. *Obras Poéticas* (coligidas e anotadas por J. Norberto de Souza Silva). Rio de Janeiro: Garnier, 1864, vol. I e II.
- SOLMI, Sergio e SOLMI, Raffaella. *Opere di Giacomo Leopardi*. Milano - Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, 1956, tomi I e II.
- SPALDING, Tassilo Orpheu. *Dicionário da Mitologia Greco - Latina*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1965.
- SQUAROTTI, Giorgio Barberi (org.). *Literatura Italiana: linhas, problemas, autores*. Trad. N. C. M. Louzada et. al. São Paulo: Nova Stella / I.C.I.B. / Edusp, 1989.
- TEÓCRITO. *Idílios y Epigramas - Tirés - Odes Anacreónticas*. Trad. del grego por Leconte de Lisle. Versión española de Germán de la Mata. Valencia: Prometeo Soc. Editorial, s/d.
- TODOROV, Tzvetan. *A Conquista da América - A questão do outro*. Trad. Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- VICINELLI, Augusto. *Maestri e Poeti della Letteratura Italiana* (Antologia). Milano: Mondadori, 1957, vol. I.
- VIRGILIO. *Bucólicas*. Trad. e notas de Péricles E. da Silva Ramos; intr. Nogueira Moutinho. São Paulo: Melhoramentos, 1982.
- _____. *Eneida*. Intr. Paulo Rónai; trad. e notas de David Jardim Jr. Rio de Janeiro: Ed. Tecnoprint S/A, s/d.
- WEBER, Alfred. *História Sociológica da Cultura*. Trad. M. E. Costa da Fonseca e M. M. Duarte Siqueira. São Paulo: Mestre Jou, 1970.



