

# Língua e Literatura









# Língua e Literatura

REVISTA DOS DEPARTAMENTOS DE LETRAS DA FACULDADE DE  
FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DA  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO



Língua e Lit.	São Paulo	Ano XII	v. 15	p. 1 218	1986
---------------	-----------	---------	-------	----------	------

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: — José Goldemberg

Vice-Reitor: — André Ricciardi Cruz

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: — João Baptista Borges Pereira

Vice-Diretor: — João Paulo Gomes Monteiro

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

*Chefe:* José Cavalcante de Souza

DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA E LÍNGUAS ORIENTAIS

*Chefe:* Carlos Drumond

DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

*Chefe:* Leyla Perrone Moisés

LÍNGUA E LITERATURA

*Comissão Editorial:*

José Carlos Garbuglio

Leyla Perrone Moisés

Walnice Nogueira Galvão

# SUMÁRIO

## ARTIGOS

<i>Ana Luiza Andrade</i>	
A Escritura feita iniciação feminina: Clarice Lispector e Virgínia Woolf .....	9
<i>Carmelo Distante</i>	
Lettura Dell'XI Canto del Paradiso .....	23
<i>Eloá Di Pierro Heise</i>	
A Obra de Heinrich Böll, uma "l'art pour l'homme" .....	35
<i>Etienne Barilier</i>	
Camus l'universel ... ..	41
<i>Flávio Aguiar</i>	
Visões do inferno ou o inferno somos nós .....	51
<i>Hilda Westin Cerqueira</i>	
Micromégas, menipéia moderna .....	63
<i>João Alexandre Barbosa</i>	
A Trajetória de um crítico ... ..	95
<i>Eugène Ionesco</i>	
O Autor e seus problemas (tradução) .....	105
<i>Maria Helena Nery Garcez</i>	
O "Estrambótico" em Mário de Sá-Carneiro ... ..	111
<i>Maria Teresa de Freitas</i>	
Literatura e História: O exemplo de Vitor Hugo .....	119
<i>Mariarosaria Fabris</i>	
A Língua como ideologia ... ..	137
<i>Pedro Garcez Ghirardi</i>	
Manzoni e Kafka: un parallelo .....	147
<i>Philippe Willemart</i>	
La Jouissance singulière ed Swann et la petite phrase de Vinteuil .....	163
<i>Ruth Cerqueira de Oliveira Röhl</i>	
Afinidades poéticas entre Ingeborg Bachmann e Robert Musil .....	171

*Teodoro Negri*

Invito alla Lettura dei “Fioretti” . . . . . 183

*Vilma K. Barreto de Souza*

São Francisco de Assis, uma tradição e a análise temática do “Cântico delle Creature” . . . . . 199

RESENHA

*Lênia Márcia de Medeiros Mongelli* . . . . . 217

# ARTIGOS



## A ESCRITURA FEITA INICIAÇÃO FEMININA: CLARICE LISPECTOR E VIRGINIA WOOLF

Ana Luiza Andrade

Harvard University

A função dos gêneros masculino e feminino dentro da produção literária moderna tem sido apresentada por várias escritoras e de várias maneiras. De fato, existe uma literatura de gênero que, ao invés de ser redundantemente feminista no sentido de tratar do problema feminino isoladamente, refere-se antes aos inter-relacionamentos literários entre o masculino e o feminino. Neste tipo de produção literária, a voz da mulher manifesta-se de maneira diferente da do homem, trata-se da voz feminina com uma literatura que lhe é própria, que reclama seus direitos e que tem seus próprios ritos (“writes, rights and rites”, na versão inglesa, têm inclusive a mesma pronúncia).

Apesar de diferenças históricas e culturais, Virginia Woolf e Clarice Lispector inserem-se neste tipo de produção literária em que o diálogo entre o homem e a mulher se enfoca em diferentes percepções do mundo, o que resulta num similar processo escritural. Tanto para Lispector quanto para Woolf, o mundo se apresenta como domínio masculino. A originalidade de ambas resulta do surgimento de uma voz feminina fundamental que exerce papel decisivo no desenvolvimento da literatura moderna.

A interação masculino/feminino se mostra particularmente interessante em dois textos representativos das duas autoras em questão: o conto “A Apresentação” em *Mrs. Dalloway's Party* (1) de

---

(1) — Virginia Woolf, “The Introduction”, em *Mrs. Dalloway's Party* (Harvest/Harcourt Brace Jovanovich: New York, 1973). A versão portuguesa utilizada foi “A Apresentação”, em *Uma Casa Assombrada*, trad. José Antonio Arantes (Editora Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1984), p. 195.

Virginia Woolf e o conto “Preciosidade” em *Laços de Família* (2) de Clarice Lispector. Uma análise desses textos mostra não só que Clarice Lispector desenvolve uma perspectiva feminina introduzida na literatura por Virginia Woolf, mas principalmente, que a vê de um modo mais crítico.

Virginia Woolf tentou aproximar-se mais da vida através de sua literatura, isto parece ponto pacífico para a maioria de seus críticos. John Hawley Roberts observa a importância do duplo papel que representam as emoções e o intelecto, o sentir e o perceber em sua obra. A duplicidade de Virginia Woolf entre uma percepção mental e física expressa-se na interação masculino/feminino (3).

Como bem demonstrou Benedito Nunes, no caso de Clarice Lispector, a linguagem se auto-representa, no sentido em que é, ao mesmo tempo, instrumento e objeto de sua ficção (4). A linguagem de Clarice é uma tentativa mais direta de captar a vida pois além de conciliar o sentir e o perceber no sentido aludido a Virginia Woolf, a interação masculino/feminino se auto-representa no desenrolar do próprio drama linguístico de seu processo escritural.

A análise intertextual dos contos acima citados procurará mostrar que o conflito entre um ritual feminino privado e um ritual feminino público representa o relacionamento das autoras com a linguagem e o ato de escrever em termos de interação masculino/feminino. Ambos os textos tratam dos ritos de iniciação femininos, o primeiro contato de uma menina com o mundo masculino e sua nova identidade como mulher. Nesta iniciação fica implícito o surgimento da mulher com a sua própria voz literária, seus próprios direitos e seus próprios ritos. Os textos unem o processo de escrever ao processo de transpor um estágio liminar que, em ambos os casos, é manifestado pela violação masculina tanto de forma intelectual como de forma física.

No entanto há uma diferença de cenário importante nesses textos, o que demonstra um contraste radical entre a técnica de es-

---

(2) — Clarice Lispector, “Preciosidade”, em *Laços de Família*, (Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1974)

(3) — John Hawley Roberts, “Vision and Desing”, em *Critics on Virginia Woolf*, Readings on Literary Criticism, ed. by Jacqueline E. M. Latham, (University of Miami Press: Florida, 1970), p. 68.

(4) — Benedito Nunes, *Leitura de Clarice Lispector*, (Edições Quiron: São Paulo, 1973), p. 38.

crever como representação de Virginia Woolf e a dramatização da linguagem de Clarice Lispector. O cenário de “A Apresentação” de Virginia Woolf é uma festa, palco artificial sem qualquer relação com a individualidade da personagem. O conto de Clarice Lispector se passa num ambiente público e urbano, que não só evidencia o anonimato da personagem como também o ameaça.

“A Apresentação” é a estória de Lily Everit, desde a infância à juventude, seu percurso a partir de um ambiente familiar e protegido, à festa de Mrs. Dalloway. Como o próprio título diz, trata-se de “début” de Lily Everit, sua primeira apresentação formal à sociedade. Conhecendo os talentos intelectuais de Lily Everit (ela acabava de receber um “Excelente” num ensaio sobre Swift), Mrs. Dalloway resolve apresentá-la a Bob Brinsley, um jovem estudante de Oxford. O ato de atravessar a sala seguindo Mrs. Dalloway significa uma passagem ritualística que altera a percepção que Lily tem do mundo. As expectativas sobre o mundo masculino entram em conflito com suas impressões reais sobre a festa como uma convenção social. Ao revelar seu interesse literário ao jovem de Oxford, este pisa casualmente numa mosca, esmagando-a com o pé. Este ato de violência aparentemente insignificante, provoca em Lily uma forte aversão e seu ensaio sobre Swift torna-se mentalmente manchado de sangue, não obstante seu reconhecimento da “sólida realização masculina” (5). Lily reconhece internamente que a civilização depende dela, e isto coincide com a observação de um convidado da festa de que, “como todos os Everit, ela dava a impressão de suportar nos ombros todo o peso do mundo” (6).

“A Apresentação” é a iniciação pública de Lily, sua primeira exposição a um mundo mais amplo, uma civilização feita pelos homens. Do orgulho de ter escrito um bom ensaio sobre Swift, Lily se conscientiza, aos poucos, da insignificância de seu trabalho, quando comparado à literatura datada dos tempos de Shakespeare. A arrogância e a pretensão de poder exibida por Bob Brinsley ao matar a mosca imediatamente associada à sua própria insignificância, impele-a a buscar um passado literário que não dependa da aprovação dos homens.

Sua iniciação é um processo de mudança que a afeta como mulher, como futura escritora e como pessoa. Como mulher, rejeita o papel social que lhe é imposto pela atmosfera artificial e conven-

---

(5) — Virginia Woolf, “A Apresentação”, p. 199.

(6) — Virginia Woolf, “A Apresentação”, p. 202.

cional da festa. Como futura escritora, perde a fé na tradição literária masculina porque considera esta negligência acidental como um desprezo à vida. Como pessoa, sente-se só e responsável por esse desprezo.

A iniciação de Lily Everit como mulher está intimamente ligada à sua introdução num mundo cuja civilização e tradição literária são inteiramente masculinas e que representam, pois, o mundo social da literatura. A mudança da personagem no que se relaciona ao seu ensaio sobre Swift, reflete de modo muito claro a projeção autobiográfica da autora de *A Room of One's Own* sobre as mulheres e sobre o ato de escrever (7). O desprezo de Bob Brinsley por seu ensaio é recebido como uma violação intelectual, como um laque de sangue autenticando a aprovação masculina sobre a escritura feminina. E é neste sentido que o “ensaio manchado de sangue” aparece em sua mente como sinal da perda da inocência.

Passando por diferentes estágios, os sentimentos de Lily Everit com relação ao seu ensaio correspondem as diferentes impressões sobre a festa como acontecimento social e literário. A medida em que a atmosfera da festa a inibe e a domina, ela vai se conscientizando de sua incapacidade para registrar suas impressões. Estas lhe parecem “coisas que diminuíam e aumentavam” e seu próprio ensaio “fracassa” em sua incapacidade de registrar impressões objetivas da vida.

Virginia Woolf mostra, através da duplicidade da personagem entre o sentir e o perceber, o contraste entre o ritual público, no caso a festa como acontecimento social; e o ritual particular, a iniciação de Lily, que é um mundo à parte, isolado e crítico. E é através dessa perspectiva crítica e particular que Lily percebe o poder e a fama do mundo masculino. Contrastado ao mundo feminino, frágil e limitado, mas apesar de tudo sensível, o mundo masculino é um mundo de títulos — como “deão” Swift —, de construções magníficas — como a Abadia de Westminster —, de escritores famosos — como Shakespeare, Shelley, Swift.

A autora enfatiza as desproporções entre os dois mundos, o masculino e o feminino, a partir do desabrochamento de Lily como escritora: enquanto a tradição literária masculina é publicamente reconhecida, a voz de Lily não tem importância. A arrogância im-

---

(7) — Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, (Harcourt, Brace & World, Inc.: New York, 1957), p. 79.

prevista de Bob Brinsley ao livrar-se da mosca, leva Lily a identificar-se totalmente à vida precária do pequenino inseto, reconhecendo que ela própria poderia ser meramente uma fonte provocadora de irritação a ser eliminada por um espontâneo gesto impensado. A arrogância masculina cresce e torna-se patente quando a personagem realmente percebe Bob Brinsley tirando as asas do inseto morto; Lily então protege-se para não ser mutilada: “e então tentou acocorar-se e encolher-se e dobrar as asas mantendo-as coladas às costas” (8).

A vividez do ponto de vista feminino de Lily se registra a partir da mudança de suas impressões: entre as antigas e as novas impressões, Lily procura retificar a diferença de proporção como se estivesse a corrigir a própria escritura durante o seu processo.

“Alerta, espiando ao redor, Lily Everit escondeu insintivamente esse seu ensaio, tão envergonhada se sentia agora, e tão aturdida também. Mas, pé ante pé, todavia, tinha de acertar o foco e por nas devidas proporções (as anteriores revelavam-se flagrantemente erradas) aquelas coisas que diminuíam e aumentavam (como poderia chamá-las? pessoas — impressões das vidas das pessoas?) e que pareciam ameaçar sobrelevá-la” (9).

Por um lado, suas impressões anteriores sobre o ato de escrever representam um conhecimento adquirido a partir das leituras e não da vida. Por outro lado, suas impressões da festa são registradas a partir da experiência, à medida em que estão sendo percebidas, pela primeira vez, diretamente da vida.

Como uma jovem escritora, as impressões de Lily através da estória podem ser lidas como se fossem seu primeiro ensaio. Ao desabrochar como escritora, o seu ensaio não é só a sua iniciação no mundo social literário, mas também representa a iniciação de uma voz feminina na escritura. A referência de Virginia Woolf a Swift não é gratuita: o jogo que o autor faz sobre o problema da desproporção é bem conhecido em sua paródia épica *As Viagens de Gulliver*. O humor em Swift deriva da estranheza provocada por um ser confundido com um inseto na cena em que Gulliver é tido como um anão num reino de gigantes. Na estória de Virginia Woolf a identificação da personagem com o inseto inverte a intenção paró-

---

(8) — Virginia Woolf, “A Apresentação”, p. 202.

(9) — Virginia Woolf, “A Apresentação”, p. 196.

dica original swiftiana. Parodiando Swift, a autora apropria-se da técnica da escritura masculina visando atingir suas finalidades femininas.

Em sua paródia, Virginia Woolf mostra as desproporções reais existentes entre a pequenez do mundo feminino e a grandeza do mundo masculino. Aos olhos de Lily Everit, aquele pequeno fato acidental — a morte da mosca —, adquire um significado gigantesco à medida em que revela a brutalidade de uma civilização masculina em seu desdém pela vida. Finalmente, Virginia Woolf transcende com admirável maestria os reinos gigantescos e minúsculos de Swift, em sua percepção feminina das verdadeiras desproporções entre homem e mulher, entre um “eu” público e um “eu” particular, entre o sentir e o perceber, entre os ensaios literários e os fatos da vida.

Antes de passar à análise do conto de Clarice Lispector, torna-se inevitável mencionar que tanto Virginia Woolf como Clarice Lispector demonstraram um visível interesse pelos insetos. No conto de Virginia Woolf “The Death of the Moth” (10), o inseto adquire características femininas quando o “seu corpo frágil e diminuto” que “não mais possui a não se vida” por contraste, encerra em si “enorme energia”. A agonia da mosca representa o problema da escritora: “o esforço gigantesco de uma insignificante mosquinha contra um poder de tal magnitude, para reter o que a ninguém importava ou desejava guardar, era estranhamente comovedor” (11).

Enquanto para Virginia Woolf a agonia da mosca é uma alegoria no sentido de representar a energia vital e criativa da escritura feminina, para Clarice Lispector, em *A Paixão Segundo GH*, a experiência do confronto entre a narradora e a barata apresenta menos implicações alegóricas e mais participação ativa. Como em “The Death of the Moth” a mulher no romance de Lispector sente-se estranhamente afetada ao ver o inseto e através desta identificação procede a uma viagem à procura de si mesma. Neste romance, o inseto provoca um colapso total da estrutura vivencial da narradora. Em *Laços de Família*, de acordo com a Prof. Terry L. Palls, “aparecem moscas em diversas estórias, e elas parecem representar a intrusão persistente e indesejável do mundo exterior em um

---

(10) — Virginia Woolf, “The Death of the Moth”, em *The Death of the Moth and Other Stories*, (Harcourt Brace Jovanovich: New York, 1942)

(11) — Virginia Woolf, “The Death of the Moth”

território fechado e aparentemente seguro” (12) Excepcionalmente e “Preciosidade” o nascimento da mulher é comparado ao nascimento de um inseto, como acontece a uma larva, seu primeiro estado ao sair do ovo. Neste sentido, Clarice Lispector parece ressuscitar a mosca morta do texto de Virginia Woolf.

Na verdade este texto de Clarice Lispector muito se assemelha ao texto de Virginia Woolf. A debutante anônima de Lispector passa pelo mesmo processo de iniciação de Lily Everit, principalmente quando o mundo exterior masculino violenta o mundo interno, sagrado e dantes imaculado de uma jovem adolescente. Na estória de Clarice Lispector, semelhantemente à de Virginia Woolf, a temática é a da mulher e da escritora, abordada de modo diferente por cada uma delas: em “A Apresentação” Lily Everit desabrocha a partir de sua própria rejeição da tradição literária masculina, ao passo que em “Preciosidade” a mulher escritora desabrocha a partir de sua coragem em superar o medo do anonimato e confrontar-se com a possibilidade da iminente violação.

“Preciosidade” relata o dia-a-dia de uma menina de dezesseis anos cujas atividades limitam-se a ir para a escola e voltar para casa. Um dia esta rotina anônima, interior e “preciosa” é interrompida quando a menina é violentada a caminho da escola. Neste conto, a suspensão da rotina é dada no preciso momento em que se anuncia o momento da violação, momento em que o ruído dos saltos dos sapatos da menina se intensificam, fazendo-se ouvir contra a calçada, sinal de que ela se conscientiza de que é percebida pelo mundo, perdendo sua qualidade de ser “preciosa”, perdendo seu anonimato. A grande ironia final é justamente que em vez de relatar o fato à família, ela o esconde e pede um novo par de sapatos sem saltos de madeira.

A violação é física, porém imprecisa quanto ao seu caráter, que poderia ser um estupro, mas que se vela precisamente na referência metafórica à brutalidade do mundo masculino em relação à escritura: “O que se seguiu foram quatro mãos difíceis, foram quatro mãos que não sabiam o que queriam, quatro mãos erradas de quem não tinha a vocação, quatro mãos que a tocam tão inesperadamente que ela fêz a coisa mais certa que poderia ter feito no mundo dos movimentos: ficou paralisada” (13). A linguagem de

---

(12) — Terry L. Palls, “The Miracle of the Ordinary: Literary Epiphany in Virginia Woolf and Clarice Lispector” em *Luzo-Brazilian Review*, vol. 21, nº 1, Summer, 1984, p. 71.

(13) — Clarice Lispector, “Preciosidade”, p. 104.

Clarice Lispector desliga-se do enredo sobre a violação da menina na associação metafórica que se liga ao “dom” da menina, à sua “grande vocação para um destino” contrastados à falta de vocação das mãos masculinas que a violentaram.

O conto capta, através das mudanças interiores da menina em relação ao mundo exterior, o processo da perda da inocência como parte de um processo de crescimento. Ao início os limites entre a personagem e o mundo se expressam numa série de projeções, numa série de máscaras ou papéis atrás dos quais a personagem se esconde do mundo, dependendo da hora do dia: no ônibus, ela é uma “missionária séria” para evitar os olhares dos homens que “poderiam lhe dizer alguma coisa” (14). Na escola, ela é uma intelectual e portanto é tratada como rapaz, aprendendo “a pensar de modo que ninguém tinha a coragem” (15). Nas ruas ela tinha o “andar de soldado” e atravessava, perante os colegas da escola, o “corredor interminável como a um silêncio de trincheira” “Proibitiva, ela os impedia de pensar” (16).

Trata-se de uma “introdução” ao mundo e *no* mundo, que envolve não só a perda da inocência como também o ato de expor-se, o inevitável ato de tornar-se vulnerável, necessário à sua evolução tanto como mulher como quanto como escritora. A monotonia da vida anônima de uma estudante que é literalmente invisível no meio da multidão das ruas do Rio de Janeiro, em suas idas e vindas da escola, destaca-se o fato de que esta invisibilidade é por ela procurada devido a sua educação: tal anonimato é tido como sinônimo de virtude. Do contrário, estaria se arriscando a “ser um ela-mesma que a tradição não amparava” (17). Sua principal obsessão é o medo de ser “vista”, o medo de ser reconhecida como indivíduo. Rompe-se esta barreira quando ela é realmente percebida como pessoa e atacada pelos homens. Ela está consciente do que pode acontecer, mas, ao invés de fugir prefere enfrentar os agressores. O ato de tornar-se vulnerável a faz sofrer mas no entanto ela supera o medo e aprende que os atacantes também sentem medo, um medo que ela havia aprendido a sentir e estava de fato sentindo. Este ato de emergir, de tanto reconhecer como ser reconhecida — não como debutante em Bloomsbury —, mas como pedestre das ruas selvagens e predatórias do Rio, é essencialmente o que constitui a sua perda de inocência como mulher e como indivíduo.

---

(14) — Clarice Lispector, “Preciosidade”, p. 96.

(15) — Clarice Lispector, “Preciosidade”, p. 99.

(16) — Clarice Lispector, “Preciosidade”, p. 98.

(17) — Clarice Lispector, “Preciosidade”, p. 103.

A um nível a narrativa trata da conquista da individualidade pela mulher. A outro, é uma abordagem sobre a escritura, não só o desabrochar de uma escritora mas a cristalização do que está escrito. A narrativa pode inclusive ser interpretada como uma parábola sobre o processo pelo qual alguém se torna escritor. O potencial — “a preciosidade” — existe na pessoa como se fora uma jóia oculta por névoas desconhecidas:

“mas por dentro da magreza, a vastidão quase majestosa em que se movia como dentro de uma meditação. E dentro da nebulosidade algo precioso. Que não se espreguiçava, não se comprometia, não se contaminava. Que era intenso como uma jóia. Ela” (18).

Na verdade, o confronto é com o medo de revelar-se através da escritura, através da própria erupção de palavras. Inerente a esta introdução, esta exposição pública da jóia, está o potencial para a violação, para o estupro. Sem este ato de coragem — esse ato de compromisso da pena com o papel —, aquele potencial pode não existir: “Se toda a sua lenta preparação tinha o destino ignorado a que ela, por culto tinha que aderir, como recuar, e depois nunca mais esquecer a vergonha de ter esperado em miséria atrás de uma porta?” (19).

Desta forma, o estupro torna-se iniciação à individualidade e a autoridade como ato criativo. Entretanto, Clarice Lispector reconhece esta violação brutal apenas como o primeiro passo para a transformação do indivíduo e do autor. E é neste sentido de imaturidade que a menina nasce, menina-moça, como uma larva, da experiência do estupro. A maturidade é alcançada misteriosamente, durante o tempo, à soma de seus componentes, de sua lenta condensação para o todo, para a unidade, ao invés de serem criados por qualquer justaposição lógica: “A grande espera fazia parte. Dentro da vastidão, maquinando” (20).

Com relação ao ato de escrever, a narrativa pode também ser interpretada como uma metáfora do próprio ato de criação: o germe de uma estória através de algum conflito interno que se desenvolve na própria obra de arte. Em ambos os sentidos trata-se do mundo interior do escritor. A um nível, “Preciosidade” é a estória do

---

(18) — Clarice Lispector, “Preciosidade”, p. 95.

(19) — Clarice Lispector, “Preciosidade”, p. 102.

(20) — Clarice Lispector, “Preciosidade”, p. 101.

escritor no útero, ou, a outro nível, o ato de escrever ainda em fase de gestação. Neste caso, ilustra os dizeres do poeta: “como uma virgem inconsciente de sua virgindade até o momento de sua perda, o inocente nada sabe da inocência” Esta iniciação descreve em retrospectiva a perda da inocência de Lispector e sua transformação, a partir da sua “preciosidade” ou do ovo — em um “pássaro de fogo” (21).

O processo em gestação do ato de escrever não é precisamente um processo autobiográfico como é o caso do processo que se efetua no texto de Virginia Woolf. Antes disso, trata-se do que a própria Clarice Lispector exprimiu como “bio” (22), isto é, um processo de evolução, parecido com o da vida, mas que não se relaciona só ao processo de gerar palavras como também ao impulso comum e vital que o escritor/escritora oferece à sociedade.

Não obstante, o que caracteriza a ficção de Lispector é a palpabilidade de sua linguagem. Em “Preciosidade” o processo em gestação que caracteriza o ato de escrever se dramatiza na linguagem enquanto esta funciona como uma descrição física das impressões sensoriais. Por todo o texto se transmitem impressões auditivas, principalmente no momento do estupro: é então que a linguagem “emerge” do ruído dos tacos dos sapatos da personagem. Estes sons “falam”, convertem-se em palavras que indicam a passagem através da qual uma antiga idéia de vulnerabilidade — a dos calcanhares de Aquiles —, toma um novo significado.

Como novos signos, estes sons expressam a nova tomada de consciência da personagem a respeito deles serem agora públicos, a respeito do seu ritmo interno ter sido interrompido e do fato dela estar sendo de fato “ouvida” pelo mundo todo, desfazendo e ao mesmo tempo reforçando a idéia da “monótona geometria das grandes cerimônias públicas” (23). A linguagem adquire uma palpabilidade, um concretismo que desperta no leitor a sensação da experiência textual, tornando-o partícipe da mesma. Simultaneamente, essa passagem de ruído a linguagem significa também uma ruptura do ato de ouvir para o ato de falar, o que corresponde ao nascimento de uma voz feminina textual.

No ritual público de iniciação de Clarice Lispector, a brutalidade urbana adquire o impulso primitivo e instintivo perante o qual a mulher se torna mais vulnerável. Enquanto o seu processo

---

(21) — Clarice Lispector, “Preciosidade”, p. 108.

(22) — Clarice Lispector, *Água Viva*, (Editora Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1979, p. 36.

(23) — Clarice Lispector, “Preciosidade”, p. 97

em gestação do ato de escrever une as tensões fronteiriças entre privacidade e notoriedade, invisibilidade e visibilidade, anonimato e reconhecimento, em sua iniciação o verdadeiro nascimento depende da exposição de sua vulnerabilidade às custas de um sacrifício, na exibição de seu ponto fraco, de sua “preciosidade” facilitando desta maneira, o ataque dos agressores.

A partir do exame destes textos — mesmo que um espaço de quase cinquenta anos separe as escritoras em questão —, observa-se nas duas escritoras um consenso e uma oposição subjacentes. Há um diálogo intertextual em que um texto interpenetra e completa o outro.

Os textos refletem a vida das suas autoras, tendo por base a luta e o desabrochar de suas vozes femininas. O tema de ambos é a iniciação: Woolf preocupa-se mais com a iniciação na sociedade ao passo que Lispector enfatiza a iniciação inerente ao ato de escrever. A primeira realça o problema dos direitos da mulher ao tornar-se escritora em uma civilização essencialmente construída e dominada por homens enquanto a segunda enfatiza o medo da escritora de desabrochar como tal, medo este relacionado à criação e expressão das palavras. A escritora inglesa nos fala do respeito relacionado ao fato de se conseguir chegar a um mundo literário criado por homens e, face a este respeito, a procura de aprovação para penetrar neste mundo; a escritora brasileira nos fala do medo de emitir um som, de possuir uma voz.

Estes sentimentos desiguais — o respeito em “A Apresentação” e o medo em “Preciosidade” —, resultam de um tema comum que é o confronto com o mundo, o qual, em ambos os casos, liga-se à temática do ato de escrever como vocação. No primeiro caso há um confronto homem/mulher que se mostra na impossibilidade da mulher escritora de depender da aprovação masculina. No segundo caso, a personagem enfrenta o medo de um acidente prestes a ocorrer e a coragem lhe é infundida precisamente pela vocação:

“Ela andava, ouvia os homens, já que não poderia olhá-los e já que precisava sabê-los. Ela os ouvia e surpreendia-se com a própria coragem em continuar. Mas não era coragem. Era o dom. E a grande vocação para um destino. Ela avançava, sofrendo em obedecer” (24)

---

(24) — Clarice Lispector, “Preciosidade”, p. 102.

Ao nível da estória, o confronto iminente expressa a aculturação feminina em um mundo violento, enquanto que ao nível da escritora, ele demonstra a vocação da escritora através da firmeza de sua convicção. Sua exposição a um ataque provável reflete a necessidade de ser vulnerável, de entregar-se à vulnerabilidade implícita de uma honestidade pessoal e pungente. Virginia Woolf, por outro lado, enfatiza a aprovação da mulher-escritora face ao respeito para com o mundo literário masculino. Como resultado, o escritor/escritora em “Preciosidade” expõe-se ao mundo exterior; em “A Apresentação” a escritora quer proteger-se do mundo exterior masculino e ao mesmo tempo procura a aprovação deste mesmo mundo.

Em ambos os textos o mundo exterior é projetado em cerimônias públicas. A festa, em Woolf, é uma cerimônia pública em que a apresentação social é um acontecimento previsível. Lispector apresenta um mundo hostil em toda a sua imprevisibilidade, escolhe a ritualização palpável da rotina pública diária das ruas onde a menina tem que estar consciente, situação esta patentemente em oposição à formalidade civilizada dos salões de Mrs. Dalloway. Ao mesmo tempo, é essa ritualização da rotina diária e sua ruptura que mostram o processo interno de produzir palavras em “Preciosidade” ao passo que em “A Apresentação” as impressões mentais de Lily são reproduzidas no seu novo texto como a iniciação da escritura na voz feminina.

Em ambos os textos há a perda da inocência feminina. No texto de Woolf existe um símbolo intelectual que se relaciona à perda da inocência da jovem escritora — o “ensaio manchado de sangue” —, ao passo que no texto de Lispector o estupro é físico e não mental, e representa o processo de gerar palavras. Contrastando mais uma vez com Woolf, Lispector considera a perda da inocência não só necessária mas decisiva para que seja possível a concepção e o nascimento das palavras.

Finalmente, ambos os textos exploram a mesma problemática de confronto entre o mundo exterior e o interior sob um ponto de vista comum que é o ato de escrever como vocação. As impressões mentais da personagem de Woolf mostram que há um mundo exterior de conhecimento onde o escrever é uma metáfora para o mundo interior. Em contraposição, Lispector apresenta um mundo de experiência que se metaforiza no mundo interno do escritor/escritora. Na metáfora implícita do texto woolfiano, há um confronto desenvolvido em base interna, ao passo que a metáfora

implícita do texto lispectoriano tem como base o discernimento procedente da experiência e não do conhecimento. E neste sentido que as estórias se contrapõem e se complementam: uma vertendo luz nas sombras dos interstícios da outra. Juntas, elas compõem o amplo panorama da mulher escritora em ação. Segundo Clarice Lispector, a escritora produz o texto; de acordo com Virginia Woolf a escritora e seu texto procuram um lugar no panteão construído pela sociedade, para o culto à literatura.



## LETTURA DELL'XI CANTO DEL PARADISO

*Carmelo Distante*

La prima constatazione da fare, se si vuol capire davvero qualche cosa del canto XI del *Paradiso*, è che ci troviamo nel cielo del sole, cioè nel IV cielo, dove risplendono gli spiriti sapienti e dove vengono esaltati due grandi santi, san Domenico e san Francesco, fondatori rispettivamente dell'Ordine dei Predicatori e dell'Ordine dei Minori. Con uno scambio di cortesia cavalleresca san Francesco viene esaltato da Tommaso d'Aquino, domenicano illustre per autorità teologica e filosofica, e san Domenico viene esaltato da Bonaventura da Bagnoregio, francescano non meno illustre per autorità mistico-religiosa. Tommaso e Bonaventura invece, sempre per ragioni di cortesia cavalleresca, si astengono dal criticare le devianze dell'Ordine a cui non appartengono e si limitano a censurare aspramente soltanto quelle del proprio Ordine. Perciò è bene, se si vuol capire davvero il canto che Dante dedica a san Francesco, che non lo si stacchi dagli altri quattro canti e mezzo che il poeta dedica al cielo del sole, cioè agli spiriti sapienti.

E questo innanzi tutto per ragioni storiche. Quando Dante scrisse questi canti (e si ha ragione di credere che li scrisse verso gli ultimi anni della vita, che, come è a tutti noto, ebbe termine nel 1321) aveva certamente dinanzi alla mente il grande significato che i due Ordini avevano avuto per lo svolgimento della storia della Chiesa e per la speranza che essi avevano fatto sorgere nella coscienza delle masse per il ritorno ad un cristianesimo che fosse vincolato alla viva presenza di Cristo tra i credenti. È necessario quindi pensare a che cosa questi due santi rappresentarono per la cultura e per la coscienza del XIII secolo, che fu un secolo estremamente complesso per le ansie morali e religiose di cui fu attraversato e per le riforme religiose e politiche che tentò di realizzare. Fu il secolo in cui il messaggio cristiano cercò uno sbocco in termini radicali e palingenetici. Quindi non poteva non creare lacerazioni e dissidi da una parte e grandi speranze dall'altra.

È noto che san Francesco nacque ad Assisi nel 1182 e morì nella stessa città nel 1226; san Domenico nacque a Calaguera, piccola città della vecchia Castiglia, nel 1170, e morì nel 1221. I due santi furono dunque contemporanei. Ora occorre tener presente che Dante compose questi canti quasi un secolo dopo la loro scomparsa, e quando la loro fama era diventata universale e aveva in profondità informato la coscienza culturale e spirituale-religiosa del tempo. È noto anche che la gioventù del poeta era stata fortemente influenzata dalle dispute teologiche e filosofiche che si verificavano a Firenze tra i domenicani, che avevano la loro sede a Santa Maria Novella, e i francescani, che avevano la loro sede a Santa Croce. Nell'ultimo trentennio del XIII secolo, cioè al tempo della formazione intellettuale del poeta, l'opera dei due santi era diventata altresì nozione comune e non c'era ambiente che non ne fosse impregnato, sia popolare che colto. Le arti figurative, le leggende popolari, la letteratura non facevano altro che ispirarsi all'opera che i due grandi santi avevano svolto a favore della salvezza della Chiesa e della cristianità. Tutti i movimenti religiosi e politico-religiosi del secolo XIII si rifanno, direttamente o indirettamente, alla loro opera, alla loro vita ed al loro insegnamento.

È naturale perciò che Dante esalti insieme questi due santi proprio nel cielo del sole, facendoli osannare, secondo un costume del resto assai diffuso nel tempo, nonostante le rivalità che intercorrevano fra i due Ordini, dai più illustri rappresentanti che erano usciti sia dal movimento domenicano che dal movimento francescano, in uno scambio cavalleresco. San Tommaso, domenicano, la più grande personalità teologica e filosofica che il Medioevo esprime (nato a Roccasecca, presso Montecassino, nel 1226, e morto, mentre era in viaggio per recarsi al concilio di Lione, nel 1274), esalta san Francesco e dice male dei domenicani degeneri; san Bonaventura (nato a Bagnoregio nel 1221 e morto nel 1274, a Lione, *doctor seraficus*), esalta san Domenico e dice male dei francescani degeneri.

Un altro fatto su cui conviene richiamare l'attenzione prima di passare a leggere l'XI canto del *Paradiso*, cioè il canto in cui viene esaltato san Francesco, è quello del posto che occupa il cielo del sole nella terza cantica della *Commedia*. Non solo, bensì anche quello del numero dei canti che a questo cielo sono dedicati.

Dante dedica al cielo del sole quattro canti e mezzo: dal X alla metà del XIV. Ora, se pensiamo che, per esempio, al cielo di Venere, cioè agli spiriti amanti, dedica due canti, e che allo stesso cielo di Marte, vale a dire agli spiriti combattenti per la fede, dove incontra il suo trisavolo Cacciaguada, dedica in tutto tre

canti e mezzo, il quale è pure certamente un cielo di straordinaria importanza, si capisce che intende dare al cielo del sole un risalto che è forse senza pari. Ricordiamoci poi che in tutte e tre le cantiche della *Commedia*, tra il canto IX e il canto X, assistiamo a un vero salto di qualità, se non ovviamente poetico, sicuramente di contenuto morale e teologico. Sicché, a questo proposito, conviene pensare all'analogia che si può stabilire, e sia pure in termini rovesciati, tra il canto X del *Paradiso*, che è il primo canto del cielo del sole, e il canto X dell'*Inferno* e del *Purgatorio*. Si tenga presente, infatti, che è col canto X che nell'*Inferno* entriamo nella città di Dite. Nel canto IX lasciamo gl'incontinenti e col canto X entriamo nella città di Dite, dove tra i primi dannati incontriamo gli eretici, cioè i miscredenti (si pensi al celeberrimo canto di Farnata); nel canto IX del *Purgatorio* poi incontriamo l'angelo portiere e il pellegrino varca la porta, superata la quale, egli può accedere al Purgatorio vero e proprio: nel canto X subito incontra i superbi, i quali occupano il primo girone delle anime che si purgano per ascendere, quando che sia, al Paradiso, e all'inizio del canto XI mette in bocca ai superbi la celebre parafrasi del *Paternoster*; nel *Paradiso*, col canto IX lasciamo gli spiriti amanti (Carlo Martello, Cunizza da Romano, Raab, etc.) e col canto X entriamo o, meglio, saliamo, nel quarto cielo, quello del sole, dove troviamo gli spiriti sapienti, cioè saliamo al cielo di quegli spiriti che sulla terra hanno saputo far distinzione tra la sapienza che conduce soltanto agli onori mondani, che è una falsa sapienza, e la sapienza che conduce al gaudio celeste, che è l'unica sapienza che veramente vale. In questo cielo il pellegrino vede poi tre corone di spiriti beati, ma solo di due di esse ha diretta conoscenza, perché la terza riesce solo appena ad intravederla, e proprio mentre sta per salire al cielo di Marte, sicché di questa nulla sappiamo. I beati delle prime due (dodici della prima e dodici della seconda), invece, gli vengono presentati rispettivamente da Tommaso, che fa parte della prima, nel canto X, e da Bonaventura, che fa parte della seconda, nel canto XII. Gli spiriti delle due corone sono presentati a Dante in quest'ordine: nella prima Tommaso presenta, oltre che se stesso, Alberto Magno, Graziano, Pietro Lombardo, Salomone, Dionigi l'Aereopagita, Paolo Orosio, Severino Boezio, Isidoro di Siviglia, il venerabile Beda, Riccardo di San Vittore e Sigieri di Brabante "che leggendo nel vico degli strami, /sillogizzò invidiosi veri" Nella seconda corona Bonaventura presenta, oltre che se stesso, Illuminato da Rieti, Augustino, Ugo da San Vittore, Pietro Mangiadore, Pietro Hispano (in realtà Pietro di Giuliano da Lisbona), Natàn profeta, Crisostomo (Giovanni d'Antiochia), Anselmo d'Aosta, Donato (il famoso grammatico, maestro di san Girolamo), Rabano Mauro e "il calavrese abate Giovac-

chino” cioè Gioacchino da Celico in Calabria, morto nel 1202, ultrasettantenne, fondatore di un nuovo ordine religioso, nel convento di Fiore, nel cuore della Sila. Non c'è bisogno di aggiungere che nelle due corone carolanti sono rappresentati tutti i maggiori esponenti della cultura e della teologia razionalistica e mistica del Medioevo. A questo proposito si potrebbe fare un lungo discorso per individuare l'eclettica posizione filosofica, teologica e culturale di Dante. Ma ci allontaneremmo dal nostro tema. Sicché ci accontentiamo di mettere in rilievo solamente che tutti questi rapidi accenni li abbiamo fatti per renderci accorti che salendo al cielo del sole, saliamo verso l'alto *Paradiso* o, per meglio dire, alla base dell'alto *Paradiso*. Anche nel *Paradiso*, dunque, assistiamo, in analogia con quanto avviene nell'*Inferno* e nel *Purgatorio*, a un salto di qualità, per ciò che riguarda il contenuto morale, teologico e filosofico, con l'inizio del canto X.

Abbiamo detto che i quattro canti e mezzo che il poeta dedica al cielo del sole vanno letti in modo unitario, come in realtà vanno letti in modo unitario tutti i cento canti della *Commedia*. Del resto, tutte le grandi opere di poesia, e diremmo anche letterarie e filosofiche, vanno lette nel loro insieme per intendene meglio le singole parti, le quali poi, se lette bene e correttamente, ci permettono d'intendere veramente il tutto. Se c'è un'organicità meravigliosa nell'essere della natura, altrettanto si può dire nelle grandi opere create dall'uomo. Tuttavia, poichè il nostro compito è quello di soffermarci soltanto sul canto XI del *Paradiso*, per cercare di capire come Dante sentì e dette vita poetica alla figura di Francesco d'Assisi, ci limiteremo a mettere in rilievo gli elementi sostanziali che a noi paiono che si possono cogliere da una lettura attenta di questo canto.

Prima di passare però alla lettura diretta di tale canto, onde afferrarne la struttura e l'organizzazione tematica, nonché l'ispirazione poetica, è necessario, a nostro parere, dare almeno uno sguardo agli ultimi dieci versi del canto X, perchè è in tali versi che si affaccia per la prima volta la nota che poi dominerà, se non tutto il canto XI, certamente gli episodi che riguardano l'opera che san Domenico e san Francesco svolsero sulla terra per salvare la Chiesa di Cristo, sforzandosi di riportarla alle origini. Questi episodi, come vedremo, nelle parole di Tommaso, hanno come argomento l'attività svolta dai due santi, ma è sull'episodio che ha per argomento l'opera e la vita del grande assisiato che Tommaso si sofferma a lungo, come poi Bonaventura si soffermerà a lungo, nel canto XII, sulla vita e sull'opera del fondatore dell'Ordine dei Predicatori.

Alla fine del canto X, dopo che Tommaso ha presentato a Dante i beati che fanno parte della ghirlanda a cui egli stesso appartiene, assistiamo a un tripudio stupendo d'amore, espresso con una nota di alta, intensa, eppure delicatissima, poesia, che lega Dio alla sua sposa, cioè alla Chiesa, e al tripudio d'amore che lega questa a Dio. È bene leggere questi versi facendo attenzione specialmente al linguaggio: le parole *sposa*, *sposo*, *mattinare*, *amare*, *amore*, *dolcezza* e così via s'inseguono e si ripetono e danno origine alla nota più toccante e insieme più penetrante che commuovono e nello stesso tempo esaltano l'animo del lettore. Si tenga presente che il poeta non rifugge dal ricorrere ai suoni onomatopeici e ai neologismi, come gli accade sempre nella *Commedia*, allorché vuol dare rilievo a situazioni eccezionali che non possono essere espresse o rappresentate adeguatamente se non ricorrendo alla dilatazione linguistica o alla pura invenzione lessicale. Leggiamo ora questi versi. Sono i versi 139-148 del X canto:

Indi come orologio che ne chiami  
nell'ora che la sposa di Dio surge  
a mattinar lo sposo perché l'ami,  
che l'una parte l'altra tira e urge,  
tin tin sonando con sí dolce nota,  
che 'l ben disposto spirto d'amor turge;  
cosí vid'io la gloriosa rota  
muoversi e render voce a voce in temprà  
ed in dolcezza ch'esser non pò nota  
se non colà dove gioir s'insempra.

Se ora, dopo aver letto questi dieci stupendi e bellissimi versi, con cui il poeta chiude il canto X, e aver colto la nota fondamentale che li anima, e che è una nota d'amore e di gioia, espressa con un linguaggio metafisicamente realistico, e non sembri una contraddizione in termini, come è sempre, e non può non essere, il linguaggio poetico di Dante nel *Paradiso*, passiamo a leggere il canto XI, vediamo che esso innanzi tutto si compone di cinque episodi, in due dei quali, che sono poi quelli centrali, questa nota amorosa sarà pienamente ripresa, come si può facilmente documentare. Ma procediamo con ordine.

I cinque episodi che compongono il canto si susseguono in questo modo: nel primo episodio (vv. 1-12), che fa da preludio a tutto il canto, si riassumono i motivi del canto precedente, cioè del canto X. Il poeta di fronte allo spettacolo che ha potuto vivere e godere in tale canto, non può fare a meno di mettere pacatamente

a confronto, con un accento poetico di distacco ed insieme di superiore approdo intellettuale e spirituale, l' "insensata cura" dei mortali, che vengono spinti da "difettivi sillogismi" a battere in basso l'ali, con se stesso che, libero e sciolto da tutte le passioni umane, veniva accolto "cotanto gloriosamente" in cielo con Beatrice. Il secondo episodio (vv. 13-27) funge da tratto d'unione tra la materia trattata nel canto X e quella che sarà trattata in parte in questo stesso canto e in parte nel canto XIII, quando Tommaso riprenderà la parola, dopo che Bonaventura avrà elogiato san Domenico e criticato i francescani degeneri. Durante il discorso che Tommaso aveva fatto nel canto X, presentando se stesso a Dante, aveva detto: "Io fui delli agni della santa greggia / che Domenico mena per cammino / u' ben s'impingua se non si vaneggia" E presentando poi la luce in cui era fasciato Salomone, aveva detto: "Entro v'è l'alta mente u' sí profondo / saver fu messo, che se il vero è vero / a veder tanto non surse il secondo" Dante non aveva capito che cosa avesse inteso dire Tommaso con le parole "u' ben s'impingua se non si vaneggia" e con le parole "a veder tanto non surse il secondo" E Tommaso che legge i dubbi di Dante, così come tutti gli spiriti beati, nella mente di Dio, lo soccorre, cioè si appresta per spirito di carità a chiarirgli il primo dubbio, come poi, nel canto XIII, gli chiarirà il secondo. Intanto però, e proprio per potergli chiarire il primo dubbio, ricorre a un discorso teologico e storico piuttosto complesso. È l'argomento che viene trattato nel terzo episodio (vv. 28-42), che poi si allaccia a quello che viene trattato nel quarto episodio (vv. 43-117), in cui lo stesso argomento viene proseguito, sia pure in modo autonomo. Sono questi i due episodi centrali del canto, e tutti e due si estendono per ben novanta versi. Ma si osservi che al terzo episodio vengono dedicati soltanto quindici versi, mentre al quarto, in cui viene presentata la vita e l'opera di san Francesco, il poeta dedica ben settantacinque versi. Sicché è su questo episodio che necessariamente converge l'attenzione del lettore, anche se non è possibile staccarlo nettamente da quello che lo precede, dove Tommaso, come abbiamo detto, dà inizio a un discorso storico e teologico piuttosto complesso, a cui poi si rifarà nel quinto ed ultimo episodio del canto, quando chiarirà al poeta le parole oscure che egli aveva pronunciate, nel canto X, a proposito di san Domenico, cioè le parole "u' ben s' impingua se non si vaneggia"

Ebbene, prima di tirare le conclusioni su questi due episodi ed osservare di quale sostanza poetica sono animati, proviamo a fare una breve analisi linguistica per vedere se ci può aiutare più compiutamente ad afferrare lo spirito di cui sono impregnati. Come l'analisi

strutturale del canto ci permette d'individuare in esso cinque nuclei tematici, in relazione tra loro, che lo compongono, così forse l'analisi linguistica ci permetterà di giungere a delle conclusioni più sicure circa l'ispirazione e l'interesse profondi che mossero il poeta a dar vita a questo canto, che ha come tema fondamentale e principale la vita e l'opera del grande santo di Assisi, tanto che gli altri temi che vengono trattati altro non sono che una cornice, e sia pure una cornice che fa da necessaria premessa e conseguenza alla vita e all'opera del protagonista.

Dal punto di vista linguistico i primi versi che c'intessano, anche perché vediamo in essi ritornare con insistenza la metafora amorosa che avevamo incontrato nei versi con cui si chiude il X canto, e su cui abbiamo già richiamato l'attenzione, sono i versi 31-36. Tommaso, per liberare Dante dai dubbi che gli erano sorti a proposito dell'espressione "u' ben s'impigua se non si vaneggia" e dell'altra "a veder tanto non surse il secondo" comincia il suo discorso affermando che Dio governa il mondo con mezzi e con atti che sfuggono all'umano intelletto. E prosegue dicendo che "però che andasse ver lo suo diletto / la sposa di colui ch'ad alte grida, / disposò lei con sangue benedetto, / due principi ordinò in suo favore, / che quinci e quindi le fosser per guida" Come si vede, in queste due terzine, il linguaggio è pregno di metafore amorose. Anzi si direbbe che è tutta una sola metafora amorosa. Si osservino, e perciò le sottolineiamo, le parole che la compongono: però che andasse ver lo suo *diletto* (v. 31), la *sposa* di colui che *ad alte grida* (v. 32), *disposò* lei col sangue benedetto (v. 34), due *principi* ordinò in suo *favore* (v. 35), che quinci e quindi le fosser per *guida* (v. 36). Come si vede, in due terzine, la metafora amorosa ritorna per più di sei volte. Lo stesso si può dire per la terzina seguente. Di Francesco si dice che fu *tutto serafico in ardore* (v. 37); di Domenico si dice che fu di *cherubica luce uno splendore* (v. 39).

Se ora continuiamo la lettura del canto e ci soffermiamo sull'episodio in cui viene tessuto il panegirico di Francesco, vediamo che è tutto tessuto mediante una serie di metafore amorose. Intanto incontriamo ai versi 58-60 le seguenti espressioni: "ché per tal *donna*, giovinetto, in guerra/del padre corse, a cui, come alla morte, / la *porta del piacer* nessun diserra" Qui addirittura, secondo Erich Auerbach, la metafora amorosa si fa carnale. La *porta del piacere* sarebbe "la porta come accesso al corpo femminile" È un'interpretazione che si può accettare tenendo conto di tutto il contesto. Non ci si meravigli di queste arditezze di Dante. Egli in realtà era capace di queste e di ben altre arditezze! Del resto nel verso 62 ci viene detto esplicitamente che Francesco si unisce con la sua

donna, e per di più scandalosamente, cioè pubblicamente: “E dinanzi alla sua spirital corte / et coram patre *le si fece unito*” E nel verso 63 leggiamo ancora: “Poscia di di in di *l'amo più forte*” La metafora amorosa si fa sempre più intensa e il linguaggio sempre più denso, quasi carnale. Nel verso 64 troviamo la parola *marito*, nel verso 66 *senza invito*; nel verso 69 leggiamo: né valse essere *costante né feroce*, in riferimento all' amore della povertà per Cristo. E finalmente nei versi 73-75 viene detto: “Ma perch'io non proceda troppo chiuso, / Francesco e Povertà per questi *amanti* / prendi nel mio parlar diffuso” E di *concordia* e di *lieti sembianti*, di *amore e meraviglia e dolce sguardo* si parla nei versi 76 e 77 E di *sposo* e di *sposa* si parla ancora nel verso 84 e di *donna* nel verso 86. E l'ultima volontà che Francesco esprime sulla terra, prima di abbandonarla, e prima che possa ricevere in cielo la *mercede* dei suoi meriti, è quella di raccomandare ai suoi eredi *la donna sua più cara*, cioè la povertà (v 113) Non solo, ma *comandò che l'amassero a fede* (v 114).

Facendo un piccolo calcolo vediamo che la metafora dell'amore nel giro di novanta versi ritorna ben trentacinque volte, vale a dire più di una volta per terzina. E se poniamo mente alle parole singole che il poeta usa, ci accorgiamo che hanno quasi tutte una connotazione amorosa, cioè sono dotate quasi tutte di una forte carica affettiva. Soffermiamoci un momento su qualcuna. Troviamo, per esempio, parole come *diletto*, nel senso di amante, *sposo*, *sposa*, *sposare*, *disposare*, *marito*, *donna*, nel senso di sposa o amante, *amore*, *amante*, *amare*, *unirsi*, nel senso di unirsi in matrimonio, *piacere*, *invito*, *voglia*, *piangere*, nel senso di piangere di dolore e d'amore, *padre*, *maestro*, *archimandrita*, *guida*, *famiglia*, *ardore*, *conforto*, *essere in sé sicura e fida*, *essere costante e feroce*, nel senso di essere costante e feroce nell'amore, etc. Come è facile constatare sono tutte parole che hanno in sé un eccezionale carica semantica di forza e di passione amorosa.

A questo punto conviene tirare le conclusioni, e aiutati dalla lettura tematica e semantica che finora abbiamo fatto di questo canto, vediamo se è possibile anche tirarle circa la sostanza storica e poetica che lo anima. Conviene cioè domandarci: che cosa il poeta vide nella figura di Francesco e che cosa sentì di Francesco e che cosa sentì di fronte alla sua opera? La risposta non può essere che una sola. Francesco per Dante fu colui che, in termini eroici e drammatici, e perciò sublimi ed altamente edificanti, meglio di tutti nel suo tempo seppe farsi interprete della volontà di Dio che non esitò a sacrificare il figlio per il bene e per l'amore dell'umanità. E Dio, in un tempo in cui la Chiesa non rispondeva ai fini per cui era stata

creata col sacrificio di Cristo, le manda in aiuto Domenico e Francesco per emendarla e metterla sul retto cammino. Diverse sono le strade che percorrono Domenico e Francesco, ma il loro fine è unico: salvare la Chiesa, e con la Chiesa l'umanità. Il compito che Francesco si assume per raggiungere questo scopo, è quello di praticare l'amore senza riserve, l'amore assoluto. Perciò non gli resta che celebrare le mistiche nozze con la povertà. Egli che era nato da una famiglia borghese, non esita a mettersi contro il padre e a rinunciare pubblicamente a tutti i beni mondani. In questo egli rinnova il sacrificio di Cristo. E come Cristo per diventare re in cielo si umilia in terra, così Francesco non esita a farsi "pusillo" con gioia in terra, anzi a sposare in modo scandaloso la povertà e ad amarla ferocemente. E questo non per gusto masochistico di sofferenza, ma per luminosa coscienza di cui era informato che non c'era altra via per salvare la Chiesa e continuare l'opera di Cristo. Perciò egli espone "regalmente" ad Innocenzo III la "sua dura intenzione" e riesce ad ottenere il "primo sigillo" per il suo Ordine. Quindi l'umiltà di Francesco è un'umiltà regale, come Dante la sente, l'umiltà cioè di chi sa che ha scelto una via aspra e dura, ma che l'ha scelta con la consapevolezza che è l'unica via che può far rivivere l'autentico messaggio di Cristo tra gli uomini e che quindi può condurre ai sentieri beati del cielo. L'amore che egli nutre per la povertà, infatti, altro non è che la continuazione, anzi il ritorno e la ripresa insieme, in termini assoluti e drastici, dell'opera del figlio di Dio. La povertà privata del primo marito, / millecent'anni e più dispetta e scura / fino a costui si stette senza invito. È Francesco che la riinvita scandalosamente, dandole così una grande, regale, dignità, tanto che presto la famiglia francescana cresce e scopre la ricchezza che essa produce, non in termini materiali ovviamente, ma in termini di vero bene, di quel bene cioè che veramente conta, perché è quello che ci fa liberi in terra e beati in cielo. Perciò l'ultima raccomandazione che Francesco lascia "a' frati suoi" è quella di amare "la donna sua più cara", anzi li comanda che l'amino "a fede"

La vita e l'opera di Francesco, dunque, per Dante è la vita e l'opera di un grande riformatore che individuò nell'abbandono dei beni e delle ambizioni terreni la strada che poteva salvare l'umanità. Egli s'incamminò su questa strada con decisione e amore assoluto e la percorse drammaticamente, da quando, giovanetto, si mise pubblicamente contro il padre, sino al tempo in cui nel crudo sasso intra Tevero e Arno / da Cristo prese l'ultimo sigillo. La vita e l'opera di Francesco pertanto sembrano al poeta esemplari e rivoluzionarie, come potevano essere esemplari e rivoluzionarie

al termine del Medioevo, in un tempo cioè che aspirò a vivere in termini radicali ed assoluti il messaggio evangelico. E Dante che di quel tempo fu il poeta più grande e l'interprete più profondo, non poteva non vedere nella vita e nell'opera dell'assisiato un tema di alta ispirazione poetica e morale. Perciò dedica alla vita e all'opera di lui settantacinque versi, in cui ricorre, sin dall'inizio, ai più alti accorgimenti rettorici ed oratori per esaltarlo. Comincia con un' ampia perifrasi rettorica, secondo un procedimento non nuovo e che riprenderà ancora in altre occasioni, per descrivere il luogo geografico dove Francesco ebbe i natali. La nascita di Francesco poi è rassomigliata alla nascita del sole, anzi le viene dato lo stesso significato della nascita del sole, in quanto come il sole con il suo sorgere dà la luce al mondo, così egli con il suo venire al mondo lo illumina. E anche il nome di Assisi, che nell'italiano antico si diceva Ascesi o Scesi, come è riportato da qualche codice, è interpretato simbolicamente. Ascesi significa ascensione, ma vedere nel nome della città che dette i natali a Francesco il simbolo nell'ascensione o, se si legge, Scesi, della discesa, non basta, perché se si vuol fare giustizia a cotanta città occorre chiamarla Oriente, cioè luogo da cui viene la luce che rigenera l'umanità con la sua virtù. E il poeta continua con rapide scene realistico-simboliche a narrarci la vita di Francesco. Lo vediamo così in piazza, mentre sposa, contro la volontà del padre carnale "e dinanzi alla sua spirital corte / et coram patre", cioè al vescovo della sua città, la povertà. È una scena di un realismo allucinante e scandaloso ed insieme esaltante. Riportiamoci, se siamo capaci di superare lo iato storico che ci divide da quel tempo, in una piazza di una città medioevale ed immaginiamoci la scena e lo scandalo rivoluzionario e salutare. È l'immagine e l'esempio di Cristo che ritorna sulla terra. Francesco sposando la povertà e amandola "di dì in dì" sempre più forte, in un crescendo dolcemente illimitato, finisce con lo scuotere gli animi di chi assisteva alle sue sante operazioni, sino al punto che per prima "l venerabile Bernardo" e poi Egidio e poi Silvestro, ne imitano l'esempio. Si forma così la famiglia francescana, la quale, in segno d'umiltà, si cinge i fianchi con "l'umile capestro", invece che con la comune cintura di cuoio. Da questo momento l'esempio e la parola di Francesco si espandono nel mondo, e nessuno può impedire che si espandino, tanto che prima il papa Innocenzo III e poi il papa Onorio III dovettero riconoscere l'Ordine dei Minori. Senonchè la vita e l'opera santa, straordinarie e rivoluzionarie di chi aveva scelto la povertà come compagna prediletta della propria vita ed anche della propria morte, non termina col riconoscimento della suprema autorità ecclesiastica, bensì col riconoscimento soprannaturale, e perciò di ben altro e superiore significato, di Cristo, il quale

volle imprimere a Francesco le sacre Stimmate, “che le sue membra due anni portarno”

Come si vede, Dante, facendo pronunciare a Tommaso il panegirico della vita e dell'opera di Francesco, gli mette in bocca tutti gli elementi reali e storici che si potevano raccogliere attraverso la tradizione documentata, ma non manca anche di mettergli in bocca quello che ormai la fantasia popolare amava vedere nel santo di Assisi. Ne viene così fuori un quadro poetico, designato, al solito, con eccezionale maestria rettorica, in cui il personaggio di Francesco è colto, come testimone e rinnovatore del messaggio evangelico, nei suoi aspetti più realistici ed insieme più edificanti.

Circa l'ultimo episodio del canto (vv 118-139), diremo che con esso Tommaso ci riporta, come farà poi anche Bonaventura nel canto seguente, in una dilacerante situazione storico-morale che tanto turbava la coscienza del poeta e del suo tempo. Prendendo lo spunto dalla vita esemplare di Francesco, Tommaso esorta il pellegrino celeste a considerare quanto esemplare fu anche la vita di Domenico per “mantener la barca / di Pietro in alto mar per dritto segno”. E da qui parte per sferrare un duro attacco contro i domenicani degeneri.

Il canto così si chiude con una nota polemica. È la musa più profonda di Dante che questa volta viene fuori. Egli nemmeno nell'alto del Paradiso si acquieta mai. Anzi è di là che guarda “l'aiuola che ci fa tanto feroci” mentre le passioni gli ribollano dentro.



## A OBRA DE HEINRICH BÖLL, UMA "L'ART POUR L'HOMME"

*Eloá Di Pierro Heise*

Tentar caracterizar a obra de Heinrich Böll dentro de dois conceitos aparentemente opostos: a realidade e a irrealidade, parece-me uma simplificação que não levaria em conta a própria essência da literatura. Não se pode acreditar que haja uma realidade externa, imutável, e que a obra literária seja apenas a transcrição dessa realidade. A literatura, por definição, vai além do limite irredutível entre o real e o irreal, entre aquilo que é e aquilo que não é. Mas, se nos ativermos a conceitos consagrados e entendermos o realismo literário como um certo modo de copiar o real, podemos dizer que Heinrich Böll é um escritor realista. Neste caso estaremos definindo realismo muito mais por seu conteúdo, sem esquecer, no entanto, que a assim chamada "literatura realista" não é apenas analógica, mas também significativa, que o escritor não conseguirá descrever um objeto sem remetê-lo a uma certa transcendência humana.

Com o intuito de apresentar uma visão global da literatura alemã contemporânea na República Federal, Marcel Reich Ranicki em seu ensaio: *Os escritores alemães e a realidade alemã* subdivide estes escritores em três gerações. Dentro de seu esquema, que tomou como ponto de partida o ano de 1945, Heinrich Böll aparece como um dos expoentes característicos da primeira fase, autores que começaram a escrever logo após o fim da guerra. Para eles este conflito havia sido uma experiência muito marcante e ainda estava bem próximo para que pudesse ser esquecido tão rapidamente. Em seu ensaio *Profissão de fé de uma literatura de escombros (Bekennnisse zur Trümmerliteratur — 1952)*, Böll afirma: "Nós escrevíamos sobre a guerra, sobre a volta ao lar, sobre o que havíamos visto na guerra e encontrado em nossa volta ao lar, sobre escombros", e descreve a tarefa do escritor como sendo "a de lembrar que o ser humano existe não apenas para ser administrado, e que as destrui-

ções do nosso mundo não são só exteriores e de natureza tão insignificante para que se possa pretender curá-las em poucos anos”

A atitude fundamental dessa geração de escritores caracteriza-se por uma desconfiança contra toda e qualquer ideologia. A radicalização deste posicionamento incluía também um total ceticismo em relação ao que fosse literário. A literatura produzida imediatamente após a guerra pretendia ser uma não-literatura, realidade pura, relato de fatos vistos e vivenciados. Utilizando uma linguagem propositadamente cotidiana, os autores recusavam qualquer estilização poética, sem se darem conta de que esta recusa também significava uma outra forma de estilização. As obras, manifestações de experiências individuais, apontam também para uma verdade além dos fatos. Suas vivências eram as mesmas de uma geração inteira e eles as expressavam por todos. Cria-se uma identidade entre autor e narrador, irmanados em uma identificação com o leitor. A narrativa curta, forma literária característica da época, tornou-se uma crítica e uma arma: crítica ao terror do antigo regime nazista, arma contra as ideologias na luta para devolver ao homem a humanidade perdida. Este engajamento, típico de um realismo literário, exige da manifestação artística uma utilidade social. Não há lugar para uma “l’art pour l’art”, que será transformada em uma “l’art pour l’homme”

A vasta obra de Böll pode ser estudada a partir de três macrovariantes temáticas às quais se subordina a sequência cronológica de sua produção: o período da guerra, do pós-guerra e a época do milagre econômico.

O romance *Onde estava você. Adão? (Wo warst du, Adam? — 1951)*, por suscitar a já mencionada identificação entre autor, narrador e leitor, torna-se um dos primeiros “best-sellers” da década de 50. Focaliza-se a situação do exército alemão e sua retirada da frente de batalha do ano de 1944. A guerra, pano de fundo histórico desta obra, provoca um nivelamento moral e faz com que os homens tenham perante si e perante Deus uma desculpa para seu comportamento desumano. Este conflito mundial também é a tônica marcante da coletânea de narrativas curtas *Caminhante, chegas em Spa. (Wanderer, kommst du nach Spa. — 1950)*. Seus contos apresentam o ser humano só, em um cenário de ruínas, em busca de alguém que o liberte da solidão. A guerra nunca é descrita por si mesma, mas sim toda devastação que se esconde por trás do combate: as cidades em chamas, as esperas infinitas, o medo, os hospitais, a fome. Concretiza-se, assim, como um todo absurdo, um conjunto complexo que se infiltra em várias direções. Seus tentá-

culos estendem-se até a época de paz, ou melhor, o período do pós-guerra, tema abordado em seus dois romances seguintes: *E não disse um única palavra* e *Casa sem guardião* (*Und sagte kein einziges Wort* — 1953 e *Haus ohne Hüter* — 1954). No mundo do pós-guerra, aparentemente estável e reorganizado, sem escombros, ainda dominam a insegurança e a desumanização. Questiona-se a ordem da aparência, a sociedade que está sendo supostamente reorganizada, sem estar espiritualmente em ordem.

A reconstrução da Alemanha e o milagre econômico são o alvo da crítica dos seus romances seguintes: *Bilhar às nove e meia* e *Opiniões de um palhaço* (*Billard um halb zehn* — 1959 e *Ansichten eines Clowns* — 1963), bem como de inúmeras sátiras. O romance *Bilhar às nove e meia*, construído a partir da história simultânea de três gerações de uma mesma família, apresenta os seres humanos divididos em duas categorias: em “cordeiros”, que são bons, pobres e sem poder, e em “búfalos”, corruptos, ricos e poderosos. A reflexão sobre o passado, que se destaca nos monólogos das diversas personagens, serve de apoio para uma compreensão do presente. Mostra-se que, no fundo, não houve muita mudança na transição entre a ditadura da época de Hitler e a democracia da República Federal. Em *Opiniões de um palhaço*, recorrem, a nível temático, assuntos abordados anteriormente: a onipresença do passado, a falsa moralidade da igreja católica, a desumanização da sociedade do milagre econômico. Estes temas giram em torno de um núcleo central: a problemática do artista e a marginalização deste homem que se nega a se adaptar a regras fixas e padrões pré-estabelecidos. O aparecimento em 1958 da coleção de contos reunidos sob o título de *Silêncios coligidos do Dr Murkes* (*Dr Murkes gesammeltes Schweigen*) vai consagrar Böll como escritor de sátiras. A constante mais eficaz e significativa do estilo de Böll é o desmascaramento satírico da realidade através da linguagem. Por meio da caricaturização sutil e irônica, criticam-se as instituições e a ordem social reinante. Como diz seu protagonista no romance *Opiniões de um palhaço*: “O que melhor consigo realizar é a apresentação dos absurdos cotidianos” Com argúcia e mordacidade, Böll revela uma engrenagem social maravilhosamente azeitada, que se torna mais importante do que aqueles que a colocaram em movimento; diante dela os sentimentos e as opiniões do indivíduo tornam-se inoperantes.

O romance publicado em 1971 *Retrato de grupo com senhora* (*Gruppenbild mit Dame*) tem como figura central uma mulher, típica protagonista de Böll, um ser humano que representa a resistência teimosa do “eu” contra o mecanismo que o devora. As outras per-

sonagens, agrupadas contrastivamente em torno da figura central, tipos humanos recorrentes na obra do autor, proporcionam uma acurada visão crítica da sociedade como um todo. A novela *A honra perdida de Katharina Blum* (*Die verlorene Ehre der Katharina Blum* — 1974) mostra como o uso indevido de um poder que a sociedade nos confere — a liberdade de imprensa — pode destruir uma vida sem oferecer uma clara possibilidade de escolha.

Em 1972 é outorgado a Böll o Prêmio Nobel de Literatura pelo conjunto de sua obra, tornando este escritor, juntamente com Günter Grass, o ficcionista mais conhecido da literatura alemã contemporânea. Se quisermos entender melhor o porquê da outorga deste prêmio e abstrair uma constante no conjunto da obra do autor, devemos ressaltar a ênfase que este confere ao ser humano. A tendência de Böll de se identificar com o homem simples e seu mundo, a crença na integridade de seus heróis representa a parte central de sua poética, uma poética do ser humano. Também sob este aspecto, o autor apresenta características dos chamados “escritores realistas”. Em todas as obras, percebe-se, de forma recorrente, o conflito do herói com a ordem social burguesa. Seu protagonista é sempre o homem comum, assoberbado por problemas prosaicos e rotineiros: “Chamaram-me, com alguma condescendência, frequentemente de escritor dos pequenos. Infelizmente interpreto tais restrições como lisonja”, afirma o autor em suas *Preleções de Frankfurt* (*Frankfurter Vorlesungen* — 1968). O pequeno homem ainda pode ser reconhecido como ser humano, apesar das restrições que a sociedade lhe impõe. Böll engaja-se por este ser humano que não pode e não quer se deixar nivelar: “para mim o engajamento é um pressuposto, por assim dizer, a base, e o que eu coloco nesta base é o que entendo por arte” Prosseguindo nesta mesma entrevista concedida a Bieneck, Böll afirma que pretende ver o mundo como é, “com um olhar humano, que não é normalmente nem tão seco, nem tão molhado, mas húmido — e, queremos lembrar, que a palavra latina para humidade é humor — sem esquecer de que (...) há coisas perante as quais não existe nenhum motivo para o humor” (*Conversas de oficina com escritores — Werkstattgespräche mit Schriftstellern*). Esta parece ser uma caracterização precisa do próprio estilo, onde ocorrem com freqüência a sátira e a ironia, contudo, mais raramente, o humor. Para o autor, há uma ligação necessária entre Estética e Moral: “Moral e Estética provam ser congruentes, e também inseparáveis, independentemente quão teimoso ou moderado, brando ou colérico, através de que estilo, ou sob qual enfoque um escritor queira se aventurar à descrição ou à simples representação do Humano” (*Preleções de Frankfurt*). Em sua

obra, mesmo não havendo lugar para uma preocupação metafísica imediata, busca-se uma verdade além dos fatos, valores morais e estéticos que tornam sua literatura profundamente moralizadora.

Sobrepujada a guerra e suas consequências, a situação do homem na época da restauração parece ser a mesma. Sujeito a todo tipo de pressão, seja de ordem psicológica, teológica, política, social, histórica, este homem ou se rebela contra as forças que o dominam e se torna uma figura à margem da sociedade, ou está fadado a se distanciar de si mesmo. Percebe-se, assim, em toda a produção do autor, a preocupação central de um humanista, que não luta contra determinada ordem social, mas sim contra a desumanização do homem no nosso tempo.



## CAMUS L'UNIVERSEL

*Etienne Barilier*

Parler de Camus dans votre pays, c'est vraiment suivre à la trace l'auteur de *L'étranger*. Car, vous le savez certainement, Camus vint au Brésil en 1949, pour une tournée de conférences. Il nous a laissé le souvenir de ce périple dans ses *Journaux de voyage*, récemment parus, et surtout dans une des nouvelles de *L'Exil et le royaume*, *La pierre qui pousse*, dont je reparlerai. Cela dit, je n'ai pas l'intention de mesurer l'influence du Brésil sur Camus, ou de décrire l'image que Camus s'est forgée du Brésil. Cependant, si je fais une telle entrée en matière, c'est parce que je voudrais réfléchir avec vous sur *l'universalité* de l'oeuvre camusienne. Pourquoi cette oeuvre a-t-elle rapidement atteint le plus vaste public, dans le monde entier? Comment Albert Camus, Français d'Algérie, dont l'oeuvre romanesque se rattache, pour une bonne part, à la tradition classique, illustrée par *Adolphe* et *La princesse de Clèves*, dont l'oeuvre philosophico-politique s'inscrit dans le contexte de la deuxième guerre mondiale et de la guerre froide, comment cet auteur, immergé dans l'Europe des années quarante et cinquante et ses problèmes spécifiques, peut-il s'acclimater dans un tout autre univers, par exemple le Brésil, mais tout aussi bien l'Australie ou le Japon?

Peut-être y a-t-il à cela des raisons contingentes. Notamment le prestige et l'importance, usurpées ou non, que la pensée européenne garde à travers le monde. Et de plus, la question de l'universalité pourrait être posée à propos de n'importe quel écrivain de notoriété mondiale, à propos de tous ceux qu'on appelle les "grands" auteurs. A cette question très vague, on pourrait alors répondre d'une manière extrêmement générale, à l'aide de quelques formules comodes et passe-partout: un auteur est universellement apprécié parce qu'il atteint, par-delà sa situation particulière, les réalités éternelles de l'humanité tout entière, l'amour, la mort, le travail ou la souffrance. Natacha Rostov est humaine avant d'être Russe, Balzac a démonté les ressorts universels de l'ambition, Shakespeare a touché l'essence

même de toutes les passions humaines. Dans le même ordre d'idées, on expliquera l'universalité de l'oeuvre camusienne en décrétant qu'elle défend ou illustre des valeurs universelles.

Voilà qui est fort bien, mais qui ne nous avance guère. L'intéressant consisterait justement à savoir pour quelles raisons spécifiques et précises Camus peut prétendre à dépasser son lieu et son temps, tout en se signalant comme un témoin particulièrement représentatif de la France d'après-guerre.

Car c'est une première chose qui frappe dans cette oeuvre: comme la plupart des oeuvres majeures de notre époque, elle reflète, dans le temps et dans l'espace, les réalités les plus immédiates, et d'une certaine façon les moins universelles. Une part importante de la production camusienne est faite d'articles, écrits sur le vif. Camus fut journaliste autant qu'écrivain. Il collait aux événements. Nombre de ses textes, même de fiction, sont directement inspirés par le drame algérien, ou par événement historique bien défini. *La Peste* n'aurait pas été écrit sans la deuxième guerre mondiale. Et *L'homme révolté*, essai publié en 1951, n'aurait certainement pas eu la même allure en 1945 ou en 1960. Dans le discours qu'il prononça lors de la réception du Prix Nobel, Camus n'a cessé d'insister sur le fait que les écrivains du XXe siècle ne peuvent plus demeurer au-dessus de la mêlée et planer dans l'intemporel, mais qu'ils sont immergés dans l'Histoire. Une telle situation risque de les cantonner dans l'éphémère; ils sont donc menacés de n'intéresser que leur temps et leur lieu, même si leur temps couvre un demi-siècle, et si leur lieu s'appelle l'Europe. Dans *Qu'est-ce que la littérature?* Sartre est également conscient de ce problème, et décide avec une modestie frondeuse de renoncer à l'universalité, à l'immortalité, pour mieux être fidèle à son devoir d'engagement. Malraux, quant à lui, a donné l'exemple d'une "vie dans le siècle" comme l'a définie un de ses biographes, et d'une oeuvre romanesque totalement immergée dans l'actualité. On a d'ailleurs prétendu, non sans mauvaise foi, que *l'Espoir*, rédigé en pleine guerre d'Espagne, n'était que le travail hâtif d'un journaliste.

Bien sûr, il ne suffirait pas, à l'inverse, qu'une oeuvre traite de sujets intemporels et désincarnés pour conquérir l'universalité. Le fait que la littérature de l'après-guerre soit prise dans le bruit et la fureur du siècle vient simplement souligner une évidence applicable à toute oeuvre d'art: ce qui assure son universalité, sa pérennité, ne tient pas au sujet traité, mais bien à la forme adoptée, à la forme conquise par l'auteur sur le chaos du donné. Et ce qui assure à l'oeuvre de Camus sa puissance de rayonnement, c'est le

recours, conscient ou non, à des formes éminemment porteuses de sens, et de sens universel.

C'est d'ailleurs justement parce qu'il se sentait immergé dans l'événement singulier, englué dans l'histoire immédiate et "locale", que l'auteur de *La Peste* éprouva le besoin de bâtir de telles formes. Plus l'événement nous presse, mieux il faut, en tant qu'artiste, le dominer. Plus l'expérience est chaotique, mieux il faut en contrôler l'expression, afin, précisément, de gagner cette pureté, cette densité ordonnée qui distinguent la littérature du journalisme, et qui, aux yeux de Camus, définissent l'oeuvre d'art.

Si l'on songe aux contemporains de notre auteur, confrontés aux mêmes difficultés, ils ont opté pour des solutions diverses. Sartre, dans les *Chemins de la liberté*, tente, avec plus ou moins de bonheur, de reproduire certaines inventions formelles du roman américain, notamment le simultanésisme de John Dos Passos. Malraux, dans *L'Espoir*, dissimule, sous les apparences d'une chronique torrentielle, une polyphonie subtile et ferme.

Camus, lui, a pris plusieurs partis formels, plus ou moins conscients et contrôlés, plus ou moins convaincants. Ainsi, dans *La Peste*, pour donner à la deuxième guerre mondiale, ainsi qu'aux épisodes de l'Occupation, une valeur exemplaire, universelle et durable, il recourt, délibérément, à l'*allégorie*. La guerre tout entière disparaît au profit d'une maladie qui ravage la ville algérienne d'Oran. La guerre est signifiée, mais indirectement, et presque abstraction. Dans le même esprit, chaque personnage du roman peut être considéré comme l'emblème d'une attitude ou d'un comportement. Le docteur Rieux symbolise la foi lucide en l'homme, le journaliste Rambert la volonté de bonheur, Tarrou l'exigence d'absolu, le juge Othon le légalisme froid et le père Paneloux la religion désarmée devant les peines d'icibas. De plus, contrairement aux récits haletants et brutaux de Malraux ou de Sartre, le narrateur de *la Peste* se met lui-même à la troisième personne et cherche le ton le plus uni, le plus net, le plus objectif qui soit. C'est à peine si l'ironie ou l'émotion viennent parfois troubler l'ordonnance de cet univers austère et décenté.

Incontestablement, Camus, dans cette oeuvre, a visé l'intemporel et l'universel il a cherché la forme apte à donner aux événements de 39-45 une valeur exemplaire. Il a voulu hausser l'Histoire jusqu'à l'allégorie, au symbole, voire au mythe.

Mais on peut se demander si cette tentative est totalement vaincue. La *volonté* d'être intemporel et de dominer l'événement

particulier semble ici presque trop visible, au point que l'oeuvre est menacée de froideur ou d'abstraction. La maladie appelée peste est certes une affection des plus concrètes et des plus spectaculaires, mais Camus a beau multiplier les descriptions réalistes de ses affets, nous avons de la peine à ne pas souffrir de son caractère symbolique. Nous sentons que la peste signifie la guerre, mais nous risquons alors de ne croire ni à l'une ni à l'autre. L'allégorie n'a pas universalisé le propos, elle l'a plutôt désincarné. De même, il arrive que les personnages, à force de traduire des attitudes emblématiques, manquent de réalité singulière et de chaleur existentielle. Bref, à force de se vouloir universel, *la Peste*, malgré ses beautés, efface la réalité qu'elle aurait dû transcender. On dirait que Camus, lorsqu'il écrivit cette oeuvre, était trop consciemment habité par le souci de couler son oeuvre dans le marbre, pour mieux se faire lire en tout temps et en tout lieu.

Cet exemple vient nous rappeler que la pérennité d'une création littéraire, qui certes n'a rien à voir avec le thème qu'elle traite, n'est pas dépendante non plus de sa volonté d'objectivité, de sa charge allégorique, de son effort architectural. La véritable réussite formelle est évidemment de nature intérieure, organique. Elle suppose chez l'auteur la rencontre idéale et nécessaire entre la chose dite et la façon de dire. Elle suppose, d'une certaine manière, l'identité de la forme et du contenu. Elle exige que l'essence même du contenu soit forme, ou du moins soit transmué dans la forme. Lorsqu'on dit communément des écrivains qu'ils ont la chance de pouvoir exprimer exactement ce qu'ils ressentent, et ce que ressentent leurs frères humains, c'est bien cela qu'on sous-entend : les contenus d'expérience et d'existence qui les habitent sont pour eux métamorphosables en formes. Les écrivains sont capables d'extraire de toute expérience, de tout événement, de tout objet, ses virtualités formelles. Et les écrivains dont l'audience est universelle sont doute capables de traduire en formes les expériences les plus élémentaires et les plus générales de l'existence humaine. La plus parfaite universalité consisterait dans cette optique à donner forme au fait même d'exister, à prendre en charge l'être même par la création artistique.

Camus, sans nul doute, y est plusieurs fois parvenu. Mais pas nécessairement là où il croyait y parvenir. Et certainement pas là où il voulait trop âprement y parvenir. On vient de voir l'exemple de *la Peste*. Mais il y en aurait d'autres. En affet, Camus, de tous les écrivains d'aujourd'hui, se montre "le plus soucieux d'aboutir au mythe" comme le dit Gaëtan Picon. L'auteur de *l'Etranger* ne se tenait pas pour un romancier, mais, selon ses propres

termes, pour un inventeur de mythes à la mesure de sa passion et de son angoisse. La tentative (ou la tentation) de styliser, d'exhauser la réalité dans un mythe exemplaire est chez lui constante: qu'on songe au titre de son premier grand essai, *Le Mythe de Sisyphe*. *L'Homme Révolté* devait d'abord s'appeler *le Mythe de Prométhée*, et Camus projetait d'écrire, come troisième volet de son oeuvre réflexive, un *Mythe de Némésis*. La figure d'Hélène et celle de Don Juan deviennent volontiers sous sa plume les figures d'un symbolisme philosophique. La Grèce antique tout entière, dans son oeuvre, est utilisée come une vaste parabole.

Mais les mythes n'ont une valeur universelle que si, à chaque époque et chaque génération, la pensée et l'art savent les revivifier et les faire consonner avec une expérience singulière. Ils n'ont par eux-mêmes ni contenu ni forme qui leur assure un rayonnement automatique dans nos consciences. Heureusement, Camus a su, lorsqu'il n'y prétendait pas explicitement, recréer de manière authentique ces mythes qui l'obsédaient, c'est -à-dire réconcilier l'universel avec le singulier. Je songe à *l'Etranger*, ce bref roman qui, loin d'étaler, d'abstraire et de généraliser le réel dans un mythe réchauffé, ou dans une allégorie décharnée, se limite au récit le plus nu, le plus simple et le plus concret. Je songe à plusieurs des nouvelles de *l'Exil et le Royaume*, récits intensément lyriques mais dépouillés, où le réel semble livré à lui-même. Je songe encore aux magnifiques textes de *Noces* et de *l'Été*. Toutes ces oeuvres parviennent à la dimension mythique, mais par des voix subtiles, secrètes, et pour ainsi dire spontanées.

Prenons l'exemple de *l'Etranger*, qui demeure sans doute l'oeuvre camusienne la plus célèbre et la plus universellement admirée, peut-être à juste titre. On a pu dire de ce bref texte qu'il résumait ou plutôt réfractait la sensibilité de toute une époque; qu'il contenait en quelque sorte Kafka, Kierkegaard, les romainciens américains, la philosophie existentielle et l'absurdité de la guerre. Mieux, Roland Barthes a pu écrire qu'il incarnait un "nouveau mythe de la liberté". Or, comment se présente *l'Etranger*? Comme le mince récit d'une anecdote plus ou moins sordide, un récit dont le style étrangement détaché laisse affleurer d'imperceptibles gonflements lyriques; dont la neutralité dissimule, puis laisse éclater soudain, l'espace de deux pages, une passion haineuse, puis abandonnée, puis désespérée, passion dont l'origine et le sens demeurent mystérieux, tant elle paraît incompatible avec le ton général du livre. C'est tout. Mais c'est beaucoup. Précisément, le *ton* de *l'Etranger* parvient à restituer d'une manière admirablement inattendue ce qu'on a pu appeler la "sensibilité absurde" sensibilité que Camus lui même tentera, non

sans peine, de conceptualiser dans d'autres oeuvres, comme *le Mythe de Sisyphe*. Sensibilité d'un homme à la fois amoureux du monde et convaincu de sa solitude irrémédiable au sein du monde; d'un homme sans horizon, sans Dieu, sans Histoire salvatrice, et qui-va jusqu'à se reprendre sur sa propre volonté de vivre. D'un homme pour qui la liberté signifie l'égarément, la passion sans objet, le désespoir et le vertige d'exister

Toutes ces significations que je viens d'énumérer ne sont bien sûr que des conceptualisations grossières, qui n'épuisent pas la richesse de l'oeuvre) Mais justement, il est remarquable de penser que *l'Etranger* se révèle porteur de tout un univers intellectuel et sensible, qu'il est riche en prolongements philosophiques, voire mythiques, et qu'il ne se résume cependant pas à ces virtualités qu'il dévoile. Et c'est ainsi, d'ailleurs, qu'on pourrait définir l'oeuvre d'art achevée: elle ne comporte aucun équivalent. Ou si l'on préfère, nul commentaire, de quelque nature qu'il soit, ne peut se mouler dans sa forme propre. Et sa forme propre est une réalité qui ne doit rien à l'allégorie, qui n'obéit pas servilement à de grands mythes répertoriés et réchauffés. Elle s'impose au travers de ces qualités impalpables qu'on appelle le style, le ton, la manière, qualités qui incarnent dans les mots un sentiment du monde, ou ce que Serge Doubrovsky nommait le "goût" du monde. Ces qualités réfractent le monde dans l'écriture. Or elles sont, si l'on ose dire, indépendantes de la volonté de l'auteur. Si d'ailleurs elles ne l'étaient pas, n'importe qui pourrait devenir un écrivain universel; il lui suffirait d'en avoir le désir. En réalité, lorsqu'on se sent vocation de restituer par les mots le monde tel qu'on l'éprouve, on ne peut qu'espérer atteindre à l'Universalité. On ne peut le vouloir. Quant au critique placé devant une grande oeuvre, il ne peut que constater cette universalité, non l'expliquer.

Encore une fois, j'entends bien que cette notion d'universalité demeure vague, et que la notion de "grande oeuvre" peut prêter à discussion, quel que soit l'auteur considéré. La "grandeur" est souvent relative à bien des contingences; en tout état de cause, la valeur "absolue" d'une création littéraire est une expression qui ne peut avoir cours que sur Sirius. Il reste que certaines oeuvres marquent et forgent plus que d'autres les sensibilités, parce qu'elles ramassent et contiennent mieux que d'autres un univers plus vaste; elles sont comme l'émergence de vérités partagées et latentes. Emergence parfois surprenante pour l'auteur lui-même, répétons-le. Goethe ne pensait pas déclencher une épidémie de suicides en publiant *Werther*. Et Kafka, lorsqu'il rédigea *Le Procès*, n'avait sans doute pas conscience de décrire la parabole inexorable de notre temps.

Bref, si la grandeur et l'universalité d'une oeuvre sont toujours relatives, elles se mesurent peut-être au nombre de lecteurs qui, en abordant cette oeuvre, se sentent comme mis en présence de leur propre destin. Ce sentiment de présence irréfutable n'exige absolument pas de proximité géographique, historique ou sociale entre l'univers du lecteur et celui de l'oeuvre. Nous n'avons pas besoin de connaître l'Algérie ou de commettre un meurtre pour que *L'Etranger* nous soit fraternel. Ni d'avoir rien de commun avec la Russie des tsars pour comprendre Dostoïevski. Ce sont là des évidences archiconnues, mais qui ne laissent pas d'avoir des implications étranges: ne dirait-on pas la preuve tangible que l'universalité humaine n'est pas un vain mot? Mais, comme on sait, dès qu'on s'arrache à la contemplation de l'oeuvre d'art, cette universalité ne parvient plus guère à prévaloir contre les divergences et les particularismes. On peut alors à bon droit supposer que, si l'oeuvre d'art est d'avant la tour de Babel, comme un état paradisiaque, adamique, du langage, c'est parce que ses mots et ses phrases n'ont d'autre but que de dégager pour nous une certaine qualité de *silence*, un silence riche, un silence suffisamment vaste pour être universellement habitable, pour être le lieu de nos voix intérieures. Ce n'est pas sans cause que Roland Barthes, encore lui, loue l' "admirable silence" de *L'Etranger*, dans lequel il voit une marque de classicisme, c'est-à-dire une garantie de durée.

Je voudrais maintenant vous donner deux autres exemples, chez Camus, de ce silence qui est le lieu même où peut se déployer notre liberté de lecteurs venus de tous les horizons, et s'abreuver notre soif de nous comprendre nous-mêmes. Ces deux exemples sont tirés de *L'Exil et le royaume*, que l'on peut tenir pour l'un des ouvrages les plus accomplis de Camus. Dans le texte intitulé *La Femme adultère*, une certaine Janine accompagne son mari, brave négociant qu'elle aime d'un amour vague et fatigué, dans une ville située aux confins du désert algérien. La nuit, elle se réveille, quitte la chambre d'hôtel et monte sur une terrasse d'où la vue s'étend à l'infini. Il fait froid, le ciel est gorgé d'étoiles, on entend des cris lointains. Devant ce spectacle, Janine éprouve brutalement une sorte d'extase, elle communique avec cet univers terrible et splendide. Elle subit la révélation d'un ailleurs impossible, d'une passion sans espoir. Bientôt, cependant, elle repagne l'hôtel, et rejoint son mari, qui se réveille en l'entendant sangloter. Il s'inquiète et lui demande ce qui se passe. Janine répond: "Ce n'est rien" La nouvelle se termine sur ces mots. C'est ainsi que Camus crée pour nous le plus riche, le plus profond des silences. Car le "rien" de Janine dissimule précisément le "tout" de son expérience pleine, bouleversante, mais

indicible. “Ce n’est rien” signifie en somme que les mots se retirent devant l’univers qu’ils ont créé, et nous laissent en présence de cet univers tel qu’en lui-même, sans médiation, sans commentaire et sans distance. La nouvelle reste ainsi suspendue dans un silence riche de tout ce qu’elle a dévoilé, et que nous pouvons désormais habiter selon notre liberté. Comme si le moyen le plus sûr de nous atteindre était de ne pas nous parler, ou du moins de parler juste ce qu’il faut pour que soient créés, pour que soient tissées les conditions de ce qui précède, en l’excédant, toute parole.

Le second et dernier exemple que je voudrais vous donner de l’art camusien, je ne peux m’empêcher de le tirer de *La Pierre qui pousse*, la dernière des nouvelles de *L’Exil et le Royaume*, inspirée à Camus par son voyage au Brésil. Ne voyez là nul opportunisme. Mais nous avons la chance de disposer, pour cette nouvelle-ci, du matériau brut dont l’auteur s’est inspiré. En effet, dans ses *Journaux de voyage*, Camus relate telles qu’il les a vécues les diverses expériences qui nourriront la nouvelle. Et c’est un grand enseignement de voir comment la fiction modifie les données de départ, pour aboutir à ce riche silence que j’essaie d’évoquer.

Quels sont les faits bruts — pour autant qu’il en existe, dès lors qu’on les transcrit dans le langage —? Le 5 août 1949, Camus fait en voiture le voyage de São Paulo à Iguape; le 6 août, il assiste, dans cette dernière ville, à la procesion faite en l’honneur du Bon Jésus. Là, un marin, rescapé d’une tempête, a prononcé le vœu de porter une pierre de soixante kilos sur tout le parcours du cortège, jusque dans l’église. Camus nous décrit l’épuisement croissant de cet homme, accablé par sa charge. Mais finalement, tout s’arrange. L’auteur narre en deux phrases le dénouement de l’incident: ‘L’homme à la barbe paraît crispé de fatigue; il arrivera cependant sans encombre’

Mais quelques années plus tard, voici qu’est publiée *La Pierre qui pousse*, nouvelle qui reprend exactement le même épisode — à deux nuances près: Albert Camus lui-même n’est plus que le narrateur; il se fait “doubler” par le personnage de l’ingénieur d’Arrast. Et surtout, le marin n’arrive pas à porter sa pierre jusqu’au bout. Il s’écroule, épuisé, vaincu, tout près de l’ingénieur. Celui-ci ramasse alors la pierre, la charge sur ses propres épaules, mais au lieu de se diriger vers l’église, il bifurque et va déposer son fardeau dans la case du marin. Ses hôtes, d’abord stupéfaits, respectent son geste et lui offrent leur amitié.

Telle est donc la distorsion significative que Camus voulut opérer sur son expérience vécue. On pourra trouver que c’est une dis-

torsion trop démonstrative: l'auteur, à travers le personnage de d'Arrast, voudrait démontrer que la maison vaut mieux que l'église, c'est-à-dire que la fraternité humaine est une réalité, mais que la foi religieuse n'est qu'un mirage. On sait en effet qu'une telle vision des choses correspond, grosso modo, à l'agnosticisme camusien, pour qui le recours à la transcendance est une manière de fuite hors du monde. D'Arrast, comme le pieux marin, porte la pierre de Sisyphe. Mais l'ingénieur a la supériorité de savoir qu'il est Sisyphe. Camus, en écrivant sa nouvelle, aurait alors simplement déformé la réalité vécue pour mieux illustrer sa pensée, pour mieux démontrer la justesse de ses vues. *La Pierre qui pousse*, dans ces conditions, ne serait pas du tout de la bonne littérature, car lois de nous ménager un silence ouvert, que nous pourrions charger de significations, elle nous proposerait un discours fermé, d'autant plus insidieux qu'il revêtirait les apparences d'une parole littéraire.

Mais en réalité, les choses ne se présentent pas ainsi. Dans *La Pierre qui pousse*, rien n'est démontré, rien n'est prêché. Le geste d'Arrast n'impose pas silence aux croyances du marin, et n'impose pas davantage silence au lecteur. Si la nouvelle modifie l'expérience vécue par l'homme Camus, c'est justement pour ouvrir l'existence à plus de significations qu'elle n'en comportait primitivement, pour l'enrichir de plus d'interrogations ménager cette "sérénité crispée" dont parle le poète René Char, grand ami d'Albert Camus. En effet, le style et le ton du texte, qu'il faudrait analyser dans le détail, contribuent à nous donner chaque parole et chaque pensée, chaque mouvement intérieur, comme un acte d'existence, non comme le moment d'une démonstration. Si bien que le geste de d'Arrast, s'il ouvre une faille dans l'univers du marin, l'ouvre tout aussi bien dans son propre univers.

Nul n'a raison contre autrui, et chacun se trouve également douloureux et démuné devant la vie.

Bref, dans *La Pierre qui pousse*, nous découvrons à sa source l'art de l'écrivain.

Camus assure à son univers, pourtant fait de mots, une présence dont les mots ne peuvent rendre compte.

Pour répondre à la question que je me posais au début: quelles sont les conditions d'universalité d'une oeuvre, j'ai conscience qu'il faudrait pousser la réflexion beaucoup plus loin que je ne l'ai fait. J'espère tout de même avoir rappelé quelques unes de ces conditions, par exemple la fusion, ou l'équivalence organique, d'une forme et d'une expérience, et la construction, par les mots, d'un silence ha-

bitable. Mais j'espère surtout vous avoir fait pressentir à quel point Camus, dans plusieurs de ses ouvrages, remplit de telles conditions. Pour le dire en d'autres termes, je ne doute pas que l'audience de cet auteur n'aille croissant, sur tous les points du globe, non point à cause de ses idées, non point même à cause de ses pensées, mais par les seuls pouvoirs de son écriture.

## VISÕES DO INFERNO OU O INFERNO SOMOS NÓS

*Flávio Aguiar*

*Nós* já fomos quase tudo na vida: um outro sem eu; um eu perseguido pelos (seus) outros; um eu que na verdade era outro, ou um outro que na verdade era eu, filhos de um espaço controverso e convulso onde de repente todo mundo era do mundo todo; nós já fomos um nós em busca deles que deviam ser nós, ou que nós devíamos ser; agora, penso (logo hesito) somos um nós, paciente da anomia redentora dos últimos vinte anos, em busca de um eu que passou e nos espera, de uma outra margem, de uma ilha afortunada que não sabemos qual seja, e cujo olhar já cego para as coisas deste mundo nos encara com sua ironia civilizadora.

Cada cultura — na produção literária e fora dela — tem seus motivos, temas e enredos dominantes. Dispersas, e no entanto solidariamente ao longo do tempo, essas constantes, em suas variações e permanências, nos informam do que somos e deixamos de ser. Elas são o mapa — sempre incompleto e mutável — de uma identidade, aqui compreendida não como um reduto imutável, mas como o universo cambiante daquilo com que nos identificamos ao usar-se o verbo *ser*. Elas (constantes) ou eles (enredos, temas, motivos, que compõem um universo movente de mitos de origem) compõem um “anel de conhecimento”, um pulsar permanente de imagens que se reproduzem, se multiplicam, se negam e se atravessam. Assim alinhavam, deste lado do Atlântico e ao sul da linha demarcatória da espécie humana, Tordesilhas oficiosa do etnocentrismo, os processos e circuitos que formam a constelação Brasil na subgaláxia das nações colonizadas ou ex-tais, no vasto buraco negro, ou melhor, mestiço, que é a América Latina.

O primeiro grande enredo que nos dominou — e a passo acelerado ao longo do século XIX — foi o da comédia da integração

nacional. A ação principal deste enredo pode-se descrevê-la como a de arrancar a nação das seqüelas e mazelas do recém submundo colonial para integrá-lo (fazê-la) internamente e dar-lhe assim um lugar entre as nações civilizadas modernas. No teatro, por exemplo, isso deu na comédia de costumes, tão simpática e por vezes de uma boa qualidade — simples, porém sincera — esquecida demais pelos estudiosos. Nela, onde se afirmaram ou se afiaram Pena, Alencar, Azevedo, França Jr, Macedo e até mesmo o crítico Machado, compôs-se uma linha de continuidade ao longo do século XIX que só tem paralelo no romance — e assim mesmo se compreendermos que Machado de Assis teve o *insight* de não querer começar tudo de novo e tocou-se de onde Alencar havia parado. Entretanto, deve-se reconhecer que não foi no teatro, mas no romance e na poesia que se cristalizou o herói emblemático desse período — o índio, que catalizava, no plano do imaginário, a irrupção dramática do novo império no cenário das emergências nacionais do século XIX. De todos os heróis e heroínas destaca-se *O Guarani*, que primeiro fêz sucesso no rodapé de jornal para depois ser publicado como romance. Quando a palmeira, magicamente arancada pelo solitário guerreiro, desapareceu no horizonte, entre as águas e o céu, dissipam-se as fumaças das guerras e predações coloniais, que levaram pelos ares o bravo e feroz aimoré, os intrépidos e cúpidos aventureiros, e a Casa inteira de D. Antonio de Mariz. O ponto de fuga daquela palmeira, ninho de amor mestiço, pagão-batizado, leito de morte e berço universal, vertigem que inverte o rumo das caravelas, é o nascimento da nova nação, aquela mesma, concreta no plano da linguagem, que emergia para o leitor das páginas do jornal, circundada pelas notícias do mundo e os anúncios de escravos fugidos. Mito poético, folhetim, romance, *O Guarani* depois virou peça de teatro ficou ainda embalsamado nos acordes iniciais (que abriam a Voz do Brasil de antanho) e no restante da ópera de Carlos Gomes, ambos bodes exultórios a contracenar com os europeus no Scala de Milão.

Nessa comédia de integração e “eu” nacional, de cujo ponto de vista tudo se escreve então, vive perseguido por, ou a perseguir seus “outros” O primeiro outro desse labirinto é a metrópole portuguesa, que de nos dar um passado, como ainda na peça *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, passa a nos legar uma aura de mediocridade, uma memória indesejável, uma aventura predatória e um sufoco dos anseios de independência. O segundo outro, invejado porém perigoso, é a sedutora civilização francesa, modelo e desvio, auréola ambicionada e cortesã temida, ponto de referência obrigatório mas espelho absorvente (porque “nós” éramos a ima-

gem. .) (1). Finalmente o terceiro outro, o avesso cruel, era tudo aquilo que da aventura colonial tinha ficado aqui e não podia mais simplesmente ser imputado ao passado português ou ao nomadismo bugro: a herança maldita mas lucrativa da escravaria, a tacanhice provinciana, a mesquinharia de uma urbanidade mal escanhoadada, o cerrado áspero ao invés da doce *campagne* francesa, o quilombo ao invés da Vendéia, o aventureirismo ganancioso em lugar da solidez burguesa de alhures. A ideologia liberal e burguesa — realidade na Europa — era aqui utopia. Eis aí o “eu” a perseguir seus outros, ou por eles perseguido, um eu permanentemente diante de seu “avesso”, encravado entre alteridades.

Logo antes do predomínio desse enredo cômico de integração nacional, despontara outro que se pode compreender como uma “tragédia de alteridade” Em meio à formação árcade nasciam os Cepós, Cacambos e Lindóias, de Basílio; em meio aos prados, ribeiros e pastores nasciam, conforme a observação de Antonio Candido na *Formação da Literatura Brasileira*, as pedras, penhas e abismos da angústia de Cláudio Manoel da Costa. Curiosa experiência trágica, onde o natural aparece como perdido em sua própria terra, e a lembrança pessoal como intrusão em paisagem alheia. São artes da empresa colonial, fundadora ainda hoje de eternas miniatras, de outros sem eu, de bonecos falantes.

Dentro do enredo cômico de integração nacional subsequente já medravam sinais de desagregação: por exemplo, Rubião e Qorpo-Santo, dentro e fora das páginas literárias e manicômios. O mais completo sinal de desagregação — o de que na verdade não éramos a novel nação das utopias redentoras da civilização, mas sim velho e caduco ramo de um império escravocrata e fanado — encontra-se na obra do Machado maduro. Mas mesmo este fazia parte congênita do enredo de integração, fazendo-se, enquanto *persona* literária, outro bode exultório: Presidente primeiro e único da Academia Brasileira de Letras, era escritor para Castilho nenhum

---

(1) — “. . . da comédia da integração nacional” — p. 1 — Trabalhei ao longo do artigo com as noções de enredo cômico e de enredo trágico, conforme desenvolvidas por Northrop Frye, por exemplo, no seu *Anatomia da crítica* (São Paulo, Cultrix, 1976).

O enredo de tipo cômico representa uma ação de caráter integrador, através da aceitação de um herói por um corpo social que, tido por desejável, assim se renova e readquire energias e organização. O enredo de tipo trágico representa uma ação de caráter excludente, através da queda ou do deslocamento de um herói, dentro de um corpo social que, através desse movimento cheio de surpresa e violência, se reconhece. Às noções de comico e trágico, assim apresentadas, extrapolam os gêneros comédia e tragédia, embora neles se explicitem com maior especificidade.

botar defeito ou chamar de mero primo brasílico; um clássico da língua.

No segundo enredo dominante, que constituirá o ciclo seguinte, predominam impulsos de ordem trágica, dramas excludentes, trazendo à luz o que medrava às ocultas e às cegas sob o ciclo cômico da integração nacional: a tragédia da marginalidade. República Velha afora, essa tragédia será a do migrante, e sua primeira realização plena é *Os sertões*, do jornalista Euclides da Cunha. Nela migrantes dos quatro cantos da miséria se reúnem no Belo Monte para o massacre que, entre outros sucedâneos, de que o do Contestado será o maior, condecora o peito ufano de nossa República cordial. Os ecos da trágica epopéia vêm ressoar ainda no *Grande Sertão: Veredas*, que fecha o ciclo, e sob o mesmo ângulo da mestiçagem convulsa, em *Meu tio, o iauaretê*, de Guimarães Rosa. São balizas desse ciclo trágico do migrante os conflitos da ocupação da terra e o soltarem-se as amarras do crescimento urbano, principalmente com a demolição do velho e erguimento do Novo Rio. Predomina no ciclo uma dialética emperrada entre o “velho” e o “novo” entre a modernidade galopante e o primitivo, por vezes alma penada, mutante mestiço, ora traço repulsivo para a consciência esbranquiçada que tentava se impingir ao país, ora maragunço endiabrado a promover resistências inesperadas; por vezes esse “primitivo” virará uma criança bem nascida que o pensamento europeu nos entrega em mãos.

O Brasil migra por inteiro. Tudo muda de lugar, onde antes os gaúchos gauchavam, os sertanejos sertãozavam, os roceiros roçavam, os negros negravam e as sinhás costuravam, enquanto os políticos adoçavam seu café com leite com mercancias da Europa. O povo, cliente ou vizinho dos cortiços, que comesse charque, ao invés de dedos e anéis.

A tragédia do migrante contracena com uma incipiente comédia da urbanidade-criança — por onde inclusive sobrevive a comédia de costumes que vai afinal expirar, em seu momento de glória, nos braços do Procópio Ferreira, feioso porém galante, como o país. Macunaíma se veste de turista aprendiz e sai a redefinir o Brasil, terminando estrela nos braços da imigração italiana. Os gaúchos, que pareciam desapareacer no tempo, voz evanescente anotada por Simões Lopes Neto, acabaram por amarrar o pingo no obelisco e outras pendências pelos cartórios e boates da Capital Federal, como nos conta, duas décadas mais tarde, Érico Veríssimo. Mesmo a personagem de *Os ratos*, de Dionélio Machado, tão urbano, migra do arrabalde, de bonde, para o centro da cidade e à má-

gica labiríntica da roleta, à cata dos mirréis de sua insônia. Polícarpo Quaresma faz da via-crucis migração de um Brasil que se esvai em violência, e o que será o amanuense Belmiro senão u'a alma docemente expulsa de um tempo que migrava, por inteiro, para o além? Há Lupiscínios e Gonzagas, exilados europeus e aristocratas antropófagos, Fabianos e Abelardos, a migração infernal de Graciliano nos porões desse Brasil emergente para a modernidade, contada nas *Memórias do Cárcere*. Sobre o fogo morto dos engenhos há o Getúlio da Esplanada do Castelo, em 30, inaugurando a era dos comícios e de uma nova dramaturgia política, e o Getúlio do 24 de agosto de 1954, corpo detonado em tragédia sentimental a história desse eu que na verdade era outro, desse outro que na verdade era eu, filhos de um espaço controverso convulso onde de repente todo mundo era do mundo todo.

Nesse espaço o índio não é mais herói, mas motivo de espelhamento irônico. O exemplo mais óbvio é o da Antropofagia; também o Macunaíma já aludido. Mas de qualquer maneira este ciclo possui igualmente seu herói emblemático: é o Prestes da Coluna, o Cavaleiro da Esperança, o migrante de um novo Novo Mundo, em cuja trilha se redefine o espaço da pátria, ampliando para o mundo todo a caminhada dramática dos 18 do Forte, e, mais uma vez, como o mesmo Guarani de antanho, nos fazendo contracenar no grão-cenário das óperas universais, que agora ensaiavam Revoluções e Grandes Guerras. O casamento com Olga Benário e a tragédia subsequente unem, num só desenlace dramático, o "local" e o "universal"

O próximo ciclo será preparado dentro da urbanidade incipiente que crescera na primeira metade do século: no pós-guerra, pós-Estado Novo, entramos de peito na comédia do nacional-popular. Neste novo ciclo, que virá a morrer em espetáculo de televisão nas águas do regime de 64 (vide Malu Mulher, Carga Pesada, Plantão de Polícia, os Casos Especiais da Globo, Gota d'Água), um Brasil já urbanizado retém a seca nordestina como pendão a redimir, calvário universalmente exemplar do homem socialmente despossuído, desassistido, diante da natureza adversa: *Morte e Vida Severina*, deslumbrando Nancy em 65, está em gestação. Nele dá-se a entronização de "o povo" na cultura, logo ele, ainda tão jovem, mal crismado em 30 e já no reformatório para menores, no Estado Novo em 37, agora virando-se como Deus ajuda e as autoridades permitem nesse autêntico curso supletivo de democracia que foi o período populista: tudo parece, é claro, ou um caso de amor entre Eliana e Anselmo Duarte, ou uma aventura à la Oscarito & Grande Otelo.

A comédia do nacional-popular galopa de crina solta na fé oratória da poesia engajada, nos violões de rua que prometem o dia para logo logo; também navega solta no esforço retórico da própria poesia de vanguarda, que, negando a anterior, dedica-se com afinco a auto-propaganda, propondo-se elemento imprescindível de modernização da inteligência nacional: poesia de exportação, lembram-se? Nessa comédia multiplicam-se os heróis emblemáticos, saindo das páginas literárias para o noticiário dos jornais, do rádio, e mesmo da incipiente TV: é o político populista, herdeiro de um cadáver (como também o é, *mutatis mutandis*, o Zé Bebelo de *Grande Sertão*, futuro candidato a deputado e herdeiro do cadáver de Joca Ramiro); é o candango que constrói Brasília, migrante do campo que se fixa operário (alhures Fabiano começa a gestar Lula. .) (2); é o jogador de futebol que na Europa

deu um baile  
dançou samba  
e trouxe a Copa.

isso em 1958. Quem se lembrar em detalhes da linha de atacantes de 1958 (incluo aqui o meio de campo completo) verá nela um modelo decisivo do populismo e idéias subjacentes, nesse Grande Teatro Nacional que é o futebol. Jogávamos com Zito — Didi — Zagalo; Garrincha — Vavá — Pelé. Não só do populismo esta linha era exemplar; mesmo da mescla das três raças tristes que nos (des) compunham para a eternidade. (3) Zito era agressivo e mandão no campo, como um executivo ou capitalista deveria ser. Didi era o rei (de ébano), rei congo, a estabilidade, o equilíbrio, o captar energia onde elas não existiam mais, como no momento em que levamos o primeiro gol da França e ele decidiu que precisava passar

---

(2) — “ . bodes exultórios” — p. 2 — Sigo aqui feliz expressão de Paulo Emílio Salles Gomes, segundo a qual nós necessitamos desse tipo de personagens para nos glorificarmos diante da Europa sempiterna. Santos Dumont seria o exemplo clássico.

(3) — “ .. a observação de Antonio Candido” — p. 3 — Ver a sua análise sobre a poesia de Cláudio Manoel da Costa, mostrando como este introduziu, entre os prado e ribeiros árcades, as montanhas das suas Minas Gerais. No 1º. vol. da *Formação da Literatura Brasileira* (São Paulo, Martins, 2ª ed.), pp. 93 e seguintes. V. também “O disfarce épico de Basílio da Gama”, pp. 133 e seguintes, onde se esclarecem as ambigüidades d’*O Uruguai*, hesitando entre a admiração pelo silvícola e a fidelidade à civilização.

a bola entre as pernas de Kopa para ganharmos o jogo: Didi era o Estado, travestido de povo. Zagalo, esforçadinho como a classe média, fazia ligações, prestativo e útil; nada de brilhantismos, mas muito coração, garra, trabalho, reconhecimento de suas limitações e esforço abnegados; resultado — seria o técnico em 70. (4) Garrincha levava para dentro a malícia, a matreirice, o engenho e arte, o eterno tico-tico no fubá que é a vida do artista e da inteligência brasileira, este criar fazendo das pernas coração, essa sensação de ser um permanente irregular na ordem das coisas. Vavá, corajoso e bronco, bugre no seu estilo, marretando defesas e matando a bola na canela, batendo de frente, de lado, nordestino forte virando goleador do time, um autêntico roceiro a desancar o mato adversário, seguindo a tradição bronca das queimadas. E Pelé — o país menino, cheio de gênio e ingenuidade, Pelé então lembrava o final do *Orfeu do Carnaval* (onde o ator principal era outro jogador de futebol, Breno Mello), quando, morto o cantor órfico, os três meninos, no alto do morro, tomam seu violão e retomam o canto que faz o dia nascer Canto-dança, como o futebol.

Os grandes espetáculos desse ciclo já se apresentaram: a construção/sagração de Brasília, a Copa de 58 na Suécia, de que a de 62 no Chile seria vitorioso mas pálido arremedo, embora Garrincha começasse então a driblar para a esquerda, contra os ingleses, perigoso sinal dos tempos. Pode-se descrever a ação desse espetáculo como a de integrar a nação num movimento ascensional, do crônico atraso à modernidade desenvolta, com lei e parlamento (até parla-

---

(4) — “... e trouxe a Copa” p. 7 — A referência é um samba de Túlio Piva, comemorando a conquista da Copa de 58. Cito de memória, sem garantia pela ordem dos versos da última estrofe, exceto os finais:

“Do Oiapoque ao Chuí  
Corre uma alegria  
Como eu nunca vi  
É que o Brasil  
Lá nos campos da Europa  
Deu um baile  
Dançou samba e trouxe a Copa...

Zagalo —  
tabelava com Pelé  
Garrincha —  
tico-tico no fubá  
Didi —  
rei com a bola no pé  
E a torcida gritava  
— Gol de Vavá!

mentarismo!), promoção de país agrário e de oligarquias rurais a país homoganeamente burguês e industrializado. A última realização de vulto desse ciclo de nacional-popular, com exceção de sua breve reaparição alguns anos atrás, no teatro e na TV, foi a Copa de 70, já sob os coturnos da ditadura, quando Pelé, o herói-menino de 58 transubstanciou-se em craque-café de exportação para americano ver.

A comédia do nacional-popular deu em tragicomédia em 64, em Teatro do Absurdo em 68, e nos linchamentos de câmara subsequêntes, com a prática patética da tortura política e dos desaparecimentos. Quem reapareceu foi o Qorpo-Santo e, em tendo razão, pairava sob nós.

A partir da Copa do Mundo de 1970 entramos em novo ciclo-enredo, de que ainda não saímos. Neste vem se atualizando o mito ancestral do herói civilizador, por entre os romances e memórias da ditadura, o renascente indianismo praticado por Callado, Darcy Ribeiro (vide *Maíra*, ou mesmo *Semprevita*) e outros, e a reaparição, nos comícios-monstro, da dramaturgia da praça pública. Crescem também o restabelecimento do coloquial e o estabelecimento do feminino em poesia, no teatro, e na crítica — imagens de uma fertilidade fragmentária que se oferece em busca do sentido possível de uma nova totalidade. Vide a poesia de Adélia Prado, e o Ferreira Gullar mais recente.

Diante da anomia do consumo, do ex-milagre, da descoberta de que nós, que há uma década atrás valíamos tanto, hoje não valemos quase nada (o sonho da casa própria era mais valia só) cresceu, a ponto de chegar à praça embora não ao paço, um começo de enredo trágico que se pode chamar de litania ou elegia pelo herói morto. O grande espetáculo desse núcleo eclodiu nas recentes manifestações pela diretas. Nestas, o momento emocionalmente culminante foi sempre a evocação uníssona “daquele ou daqueles que passaram” As imagens se embaralham na memória: a multidão cantando Vandrê em São Paulo, o milhão de pessoas frisando literalmente a avenida-corpo chamada Getúlio Vargas no Rio, e distribuída em cruz Rio Branco afora, em todos os comícios Fafá de Belém chamando o Menestrel das Alagoas e sua ira cordial, a própria voz do Menestrel abençoando a união de corpos, bem vinda voz não se sabe bem de onde.

Esse canto, que por momentos se transmudava em uivo ou vaia, reaparece, em imagens, no filme *Jango* — no retorno daquele anti-herói soterrado por sua indecisão inflexível, tornando subitamente

melancólico e algo grandioso em sua precariedade quando os carros adentram a ponte de Paso de los Libres, único presidente a morrer na (nossa) vala comum do exílio. Ou no *Feliz Ano Velho*, de Marcelo Paiva, mais na peça do que no livro, onde se espelham as buscas de dois corpos, um mutilado e o outro desaparecido. Uma nação em busca de seu corpo: esse o motivo central dessa litania, ou lamento, que agora cresce dentro de todos nós.

Há outros cantos ao lado deste, e quero destacar dois. O canto, jovemente cômico no caráter, que louva, pelos jornais, os setores de ponta da moderna tecnologia, da informática e dos video-processadores, onde se encenam promessas de criar quase uma nova “inteligência nacional”, com reserva de mercado e tudo. A informática (e áreas adjacentes) transformou-se numa espécie de Petrobrás para executivos. Ao lado deste canto ouve-se o ruído labiríntico e sulfuroso com que nestes anos de crise a imprensa liberóide descreve progressivamente a marginalidade social, agora dividida entre as Falanges Vermelhas das ficções e as Serpentes Negras de outras facções.

Proximidade de um inferno borbulhante, corporificado no desemprego e na violência que todos os dias eclode nas ruas e nos meios de informação (mais concentrada neste do que naquelas); canto lamentoso pela anomia a que nos submetemos, capitalizada pela dos heróis ou anti-heróis queridos, que enfrentaram o Leviatã que nos consome, seja FMI, Imperialismo, Estado, Centralismo, Ditadura, Desemprego, Fome, ou outro; esperança depositada em seres que de sua auto-suficiência quase sobrenatural nos arranquem desse rodamunho apolíptico: o ciclo trágico do herói morto se fecha sobre um surto milenarista que assola toda a sociedade como aqueles que, muitas décadas atrás, assolaram os errantes do Belo Monte e do Contestado. O primitivo somos nós.

#### Algumas observações finais:

O círculo nuclear da produção cultural se alarga progressivamente, de meios estrita ou predominantemente literários para outros de alcance imediatamente mais amplo. Ao mesmo tempo, a apropriação da palavra de alguma forma permanece como um elemento chave dessa contínua reelaboração de nossos mitos de origem. Quero dizer, nas diferentes versões cômicas ou trágicas de nossas origens — como nos comícios — o acesso a palavra, ou sua necessidade, é continuamente tematizada, mesmo quando isso se dá além do meio explicitamente verbal que é, literatura. O acesso a palavra cataliza,

no imaginário, o acesso à condição humana, ou o reconhecimento disso por um conjunto de interlocutores. Talvez seja no futebol — uma dramaturgia em que predomina uma aparência de nudez por parte dos atores — onde esse verdadeiro tema ascensional de nossa cultura de explicita melhor, pois a vitória só se consubstancia no grito uníssono (coletivo da torcida, e no gesto, impresso no imaginário de cada um, e de que o torcedor, mesmo se colado ao rádio e distante, se imagina sempre participante, no gesto da torcida que se levanta no momento culminante do gol, para repetir, num grito de plenitude e exaustão, a palavra mágica. O cortejo da “ascensão à palavra” é imenso, na nossa cultura, constituindo-se num grande jogo entre personagens e narradores, dramaturgos e poetas. Nele se incluem (para citar alguns exemplos) Pedro, de *O demônio familiar*; Peri e a guerreira Iracema, de Alencar, ao batizar-se a futura raça de Moacir, o filho da dor; as incontáveis e notáveis ironias do Machado; a narração patética da resistência inexplicável n’*Os Sertões*; o pactário Riobaldo, depois a um tempo pacato e inquieto narrador; o Avá, de *Maira*, que no final do romance tenta se inventar a Bíblia na língua de seu povo; as novas memórias do cárcere recentemente produzidas por Gabeira, Syrkis e outros.

Ao longo dos ciclos aqui identificados o índio, enquanto imagem emblemática, é uma espécie de termômetro: seu reaparecimento constante na literatura indica a necessidade permanente de repensar, nessa terra, identidade e origens. O índio, em sua nudez, em seu “primitivismo” em sua proximidade com a natureza, senão semi-identificação com ela, está situado, no imaginário entre cristão e iluminista que coabita nossa consciência, próximo a noção de “fonte” “origem” “começo”, “irrupção primeira” Ele é desprovido de tudo, mas totalmente provido de seu corpo. O último ciclo aqui identificado o do lamento do herói morto — vem roçando um mito muito entranhado nas culturas subterrâneas da América do Sul, embora não seja exclusivamente destas. É o mito do herói civilizador, que, vindo de alturas ou paragens desconhecidas, do Sol, do Ande, do Céu, ou só de Mais Além, semeou com seus ensinamentos as formas de vida conhecidas e depois se retirou para uma outra terra (algumas vezes uma ilha) onde espera seus conterrâneos adotivos. A esse motivo do herói civilizador juntaram-se outros; aí estão apenas toda a herança sebastianista (vide a guerra de Canudos) e igualmente a tradição aventureira da busca pelas Ilhas Afortunadas, onde tudo é paz e mesmo a abundância é comedida. Do fundo de nossa anomia que, se de um lado é circunstancial, agravada pelos últimos vinte anos de desvario político, de outro é conogênita, cristalizada nesses eus que se prestam a ser multidão, de outros, de tus, de vocês, de eles, e elas, talvez elos, só nos

resta dizer diante dos passageiros e permanentes Sepés, Peris, Macunaímas, Avás, Iracemas, Lindóias, Uiaras e Jupiras incansáveis: rogai por nós que recorremos a vós.

Não é necessário grande esforço para se perceber, como constante em nossos processos culturais, a visão de um mundo infero, confuso, fragmentário, arcaico, anacrônico, paródico, ou outro adjetivo com que se queira iluminar tais paragens, de onde se deseja sair ou onde é necessário penetrar em busca da contemplação epifânica de algum segredo oculto que revelará, de fato, nossa verdadeira natureza. Aí se ajuntam, num redemoinho, ocas e senzalas, a lama que persistia na rua do Ouvidor afrancesada, o silêncio irreduzível dos derrotados em Canudos, os doze pares de França que na guarda de honra da beata do Contestado viram vinte e quatro (dois Rolando, dois Oliveiros, e assim por diante, já que eram *pares*), as veredas pactárias do *Grande Sertão*, a alma de pedra de Bibiana Terra, de *O tempo e o vento*, o porão de navio das *Memórias do Cárcere*, o presídio da rua Barão de Mesquita em *O que é isso companheiro* — e mesmo, vejam só, o realismo terra-a-terra, tardiamente medievo, que compõe a visão lusitana da Descoberta, em contraste com a imaginação incendiada, do novel humanismo renascentista, que informa a visão castelhana da mesma empresa. (5) pequeno inferno este que Sérgio Buarque de Holanda nos desvenda no seu *Visão do Paraíso — os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*.

A busca dessa epifania pode-se dar sob um impulso cômico (lembremo-nos do “nós” — estudantes/intelectuais que buscamos ou buscávamos “eles” — operários da redenção — com nossos míseros panfletos, e como “eles” deviam tornar-se “nós” e “nós” devíamos

---

(5) — “... Quem reapareceu foi o Qorpo-Santo e, em tendo razão, pairava sob nós” — p. 9 — Refiro-me aqui à releitura que nessa época se fez da obra teatral do mestre-escola José Joaquim de Campos Leão, de alcunha o Qorpo-Santo, lendo-se nela a atividade febril de um precursor do teatro do absurdo moderno, perdido na Porto Alegre provinciana do século passado. A sua obra está agora editada pela Funarte; pode-se também consultar meu livro *Os homens precários — Inovação e convenção na dramaturgia de Qorpo-Santo* (Porto Alegre, Instituto Estadual do Livro, 1975). A referência direta no caso é de poema de Carlos Drummond de Andrade, “Relatório de maio”, publicado pela primeira vez em 26/05/1968 no Correio da Manhã do Rio de Janeiro, onde se lêem os seguintes versos:  
“sem desbançar MacLuhan, Chacrinha e o  
teatro do absurdo institucionalizado  
Qorpo-Santo é quem tinha razão  
naquele maio”

submergir em “eles”-“nós” .) (6) de integração, ou sob o impacto trágico de uma exclusão (veja-se o “nós” dos comícios, multidão compacta a clamar por alguma entidade que, do fundo da memória, nos redima da anomia, aquele “eu” que se foi para o resguardo de uma outra margem).

---

(6) — “ a avenida-corpo chamada Getúlio Vargas no Rio” — p. 9 — Ainda está por ser feito um estudo profundo do significado mítico de todo o drama Getúlio Vargas nesse país. Dou apenas uma pista para a partida. Em Porto Alegre, na Praça da Alfândega, sua carta-testamento está gravada em bronze, incrustada numa enorme pedra. Essa “marca na pedra” é emblema ancião na vida brasileira. Era o sinal do herói civilizador indígena que, após seus ensinamentos, retirou-se, deixando seu traço assim impresso. Os primeiros cristãos que chegaram por estas bandas brasileiras encantaram-se com as tais marcas — em geral pegadas — e as confundiram com marcas de São Tomé, que, antes de dirigir-se às Índias outras, teria então andado por estas, e feito prodígios. Entre pegadas e palavras, em cultura de tão longa tradição bacharelesca, como a nossa, a distância é muito pouca, e ademais quem semeia marca nas pedras ou é santo ou instaura algum tipo de modernidade primitiva. *Voilà*: quem quiser que conte outra. Para maiores informações, consultar Sérgio Buarque de Holanda, *Visão do Paraíso — os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. Rio, José Olympio, 1959. Em especial o capítulo V — “Um mito luso-brasileiro”

## MICROMÉGAS, MENIPÉIA MODERNA

Hilda Westin Cerqueira

*Micromégas* relata a visita à Terra de dois seres extraterrenos: Micromégas, proveniente do sistema planetário de Sirius, e um habitante de Saturno. O conto divide-se em sete capítulos. Para maior facilidade de apresentação, repartiremos os capítulos em movimentos (1).

No primeiro, podemos considerar cinco movimentos:

1º ) De “Dans une de ces planètes” até “jolie proportion”: movimento predominantemente descritivo, com um elemento narrativo — “jeune homme ( . ) que j’ai eu l’honneur de connaître dans le dernier voyage qu’il fit sur notre petite fourmilière” — e

---

(1) — Usamos a denominação *movimento*, da explicação de texto francesa, que equivale mais ou menos à seqüência de Barthes ou Todorov:

“Uma seqüência é uma série lógica de núcleos, unidos entre si por uma relação de solidariedade: a seqüência abre-se assim que um de seus termos não tenha antecedente solidário e se fecha logo que um de seus termos não tenha mais consequente”. (Roland Barthes, in *Análise estrutural da narrativa*, Novas Perspectivas em Comunicação, 1, Editora Vozes Limitada, Petrópolis, 1971, p. 37).

“Uma sucessão organizada de orações forma uma nova unidade sintagmática, a seqüência. A seqüência é percebida pelo leitor como uma história acabada, é a narrativa mínima completa” (T. Todorov, *As estruturas narrativas*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1969, p. 86)

de natureza completiva) e índices (índices propriamente ditos e informantes). O movimento engloba, pois, funções (núcleos ou funções cardinais e catálises, Quanto às funções, “suas unidades não têm todas a mesma ‘importância’; algumas constituem verdadeiras articulações da narrativa ( . ); outras não fazem mais do que ‘preencher’ o espaço narrativo que separa as funções-articulações: chamemos as primeiras de *funções cardinais* (ou *núcleos*) e as segundas ( . . ), *catálises* (R. Barthes, op. cit., pp. 30 e 31).

No tocante aos índices, de natureza conotativa, e aos informantes, elementos denotativos, eis o que diz Barthes: Os índices têm pois sempre significados implícitos; os informantes, ao contrário, não o têm, pelo menos ao nível da história: são dados puros imediatamente significantes” (op. cit., p. 33).

freqüentes momentos de “riso reduzido” É a apresentação física de Micromégas por um narrador-personagem onisciente. Verifica-se de início um distanciamento do narrador, configurado pela construção impessoal “il y avait”:

“Dans une de ces planètes qui tournent autour de l'étoile nommée Sirius, il y avait un jeune homme de beaucoup d'esprit”

A seguir o narrador se faz presente na narrativa:

“que j'ai eu l'honneur de connaître dans le dernier voyage qu'il fit sur notre petite fourmilière”

Trata-se agora de um narrador-personagem cuja presença física e intelectual no mundo do narrado não implica, entretanto, aproximação ou identidade afetivas. É o observador crítico que, por esse recurso técnico, se põe como que mais à vontade para manipular os fatos, sem que haja, todavia, contacto algum entre o narrador e as personagens. Uma e única voz, a do narrador, conta e interpreta os fatos.

A velha imagem “petite fourmilière” renova-se no contexto: adquire valor expressivo pelo contraste com a estrela Sirius e com “un jeune homme de beaucoup d'esprit” E o emprego do possessivo *notre* lhe confere um caráter afetivo especial, pelo envolvimento do leitor. Aliás, a narrativa está inçada de ironias, que amiúde solicitam a participação do leitor no processo de descodificação da passagem. É o “riso reduzido”a que se refere Bakhtin:

“L'ironie socratique” est un rire carnalesque réduit” (2).  
( . ) “ils s'appelait Micromégas, nom qui convient fort à tous les grands”,

prosegue o narrador.

A idéia de relatividade das coisas está presente no “nome-oxímoro” Micromégas (= pequeno grande), sendo que a expectativa criada pelo possível valor translato de “grands” é desfeita imediatamente pela precisão numérica da descrição do tamanho de Micromégas, descrição essa permeada de alusões e redundâncias cômicas:

“Il avait huit lieues de haut: j'entends, par huit lieues, vingt-quatre mille pas géométriques de cinq pieds chacun. Quelques algébristes, gens toujours utiles au public, prendront sur-le-

---

(2) — Bakhtine, M. — *La Poétique de Dostoievski*, Éditions du Seuil, Paris, 1970, p. 181.

champ la plume, et trouveront que, puisque (...), ils trouveront, dis-je, qu'il faut absolument que le globe qui l'a produit ait au juste vingt-un millions six cent mille fois plus de circonférence que notre petite terre. Rien n'est plus simple et plus ordinaire dans la nature. Les Etats de quelques souverains d'Allemagne ou d'Italie, dont on peut faire le tour en une demi-heure, comparés à l'empire de Turquie, de Moscovie ou de la Chine, ne sont qu'une très faible image des prodigieuses différences que la nature a mises dans tous les êtres"

(. ) "gens toujours utiles au public" seria propriamente um exemplo de humor, no sentido bergsoniano (3). E "puisque", "absolument", a repetição de "ils trouveront", realçada pelo inciso "dis-je", etc. insistem no raciocínio impessoal, silogístico, redundante, de efeito cômico. Das considerações acerca do tamanho do planeta de Sirius proporcionalmente à Terra, a partir da estatura de Micromégas, passa rapidamente o narrador à escala terrestre e histórica. Entre um "estado" sideral e um terreno, apenas uma curta "catálise" (4), feita de uma pausa "filosófica" que é também uma conclusão: "Rien n'est plus simple et plus ordinaire dans la nature" A acumulação de informações e a vivacidade do ritmo, de efeito contundente, levam, assim, a conclusões inesperadas e pormenores pitorescos: "États (. .) dont on peut faire le tour en une demi-heure" Estamos em pleno domínio da liberdade criadora da menipéia, com suas mudanças bruscas, seus oxímoros. Na comparação de alguns Estados europeus à Turquia (5), à Rússia e à China, destaca-se o relativismo da ordem natural, apresentada agora em dimensões humanas, sem pretensões matemáticas, dentro do tempo histórico do narrador. A alusão a Estados europeus "dont on peut faire le tour en une demi-heure" evidencia a participação crítica, a derrisão do narrador.

"La taille de Son Excellence étant de la hauteur que j'ai dite, tous nos sculpteurs et tous nos peintres conviendront sans peine que sa ceinture peut avoir cinquante mille pieds de roi de tour":

---

(3) — Cf. Henri Bergson, *Le rire, essai sur la signification du comique*, P.U.F., Paris, 1947, p. 97: "Tantôt on énoncera ce qui devrait être en feignant de croire que c'est précisément ce qui est: en cela consiste l'ironie. Tantôt, au contraire, on décrira minutieusement et méticuleusement ce qui est, en affectant de croire que c'est bien là ce que les choses devraient être: ainsi procède souvent l'humour. L'humour, ainsi défini, est l'inverse de l'ironie".

(4) — Conf. nota 1.

(5) — A Turquia era então um vasto Estado que se estendia pela Europa, Ásia e África.

prossegue a exatidão matemática e o apelo à cumplicidade do leitor (“nos sculpteurs”, “nos peintres”), que conduzem a uma conclusão rápida, geral, de efeito cômico: “ce qui fait una très jolie proportion”, afirmação que o narrador supõe aceita pelo consenso universal, em que se inclui o leitor.

2º ) De “quant à son esprit” até “quelques affaires” Inicialmente um momento descritivo, a que se segue uma narração linear, em cuja seqüência se intromete o “riso reduzido” do narrador-autor. Da estatura de Micromégas passa o narrador à caracterização de seu espírito, “un des plus cultivés que nous ayons”, contando imediatamente alguns fatos que comprovam a genialidade, o “gigantismo intelectual” de Micromégas.

À apresentação física do siriano, minuciosamente feita através de contrastes de natureza espacial, segue-se a espiritual, caracterizada essencialmente por uma desproporcionalidade temporal. Esse agigantamento temporal, como o intelectual e o físico, sugere-nos o clima da sátira menipéia:

“il n'avait pas encore deux cent cinquante ans, et il étudiait, selon la coutume, au collège des jésuites de sa planète, lorsqu'il devina, par la force de son esprit, plus de cinquante propositions d'Euclide. ( . ) Vers les quatre cent cinquante ans, au sortir de l'enfance, il disséqua beaucoup de ces petits insectes qui n'ont pas cent pieds de diamètre”

A pitoresca alusão à “universalidade” da educação jesuítica leva-nos à época de Voltaire, antigo aluno do colégio Louis-le-Grand, dirigido por jesuítas, “selon la coutume” sugere a difusão, o quase monopólio da educação jesuítica (6).

Não nos esqueçamos de que isso se passa num longínquo planeta: é o “fantástico experimental” que Barkhtin aponta como sétima característica da menipéia:

“On a affaire, dans la ménipée, à un type nouveau de *fantastique expérimental* ( . . ). C'est l'observation faite à partir d'un

---

(6) — Cf. Edward McNall Burns, *História da Civilização Ocidental*, Editora Globo, 1966, 2ª edição, vol. I, p. 481:

“Outra atividade importante dos soldados de Loyola foi a educação. Fundaram, aos milhares, colégios e seminários na Europa e na América e insinuaram-se também em instituições mais antigas. Durante séculos tiveram o monopólio da educação na Espanha e um quase monopólio na França”

A poderosa Companhia de Jesus foi, aliás, expulsa da França em 1762, fato que se repetiu em 1880 e 1901.

point de vue inhabituel (...) d'où l'échelle des phénomènes est brusquement modifiée (...) (7).

Do longínquo planeta passa o narrador abruptamente a Blaise Pascal, para minimizá-lo. Note-se a posição anti-metafísica do narrador-autor e seu “parti pris” ao considerar Pascal “un géomètre assez médiocre”. É a visão unificada, deformante, monológica, conclusiva, com sua síntese final “un fort mauvais métaphysicien”, que engloba e explica “un géomètre assez médiocre”. O narrador se serve, pois, do “menino prodígio” Micromégas para ridicularizar Pascal (8), cuja preconceição coloca em dúvida num inciso corriqueiro, alerta, de valor depreciativo e irônico: “à ce que dit sa soeur”

Na apresentação intelectual de Micromégas, figuram, pois, inicialmente a matemática e a biologia, o que também leva à Atualidade do autor. O racionalismo cartesiano transgredira seus limites iniciais e agora se voltava contra a Igreja e a hierarquia social, preparando a Revolução de 1789. Para os “filósofos” do Iluminismo, a ciência substituíra a religião na interpretação do homem e do universo. (...) “il disséqua beaucoup de ces petits insectes (...) qui se dérobent aux microscopes ordinaires” é uma linguagem corrente na época, anunciada desde a última etapa do século XVII (9). Em Molière já se observa a divulgação da ciência.

“Vous devriez bruler tout ce meuble inutile,  
Et laisser la science aux docteurs de la ville;  
M’ôter, pour faire bien, du grenier de céans,  
Cette longue lunette à faire peur aux gens,  
Et cent brimborions dont l’aspect importune;  
Ne point aller chercher ce qu’on fait dans la lune”, (10)

diz Chrysale a Philaminte, sua esposa e “femme savante”, que lhe responde:

---

(7) — Bakhtin, op. cit., pp. 162.

(8) — Cf. in *Lettres Philosophiques*, Lettre XXV, *Remarques sur les Pensées de Pascal*, em que Voltaire se revela contrário à metafísica de Pascal, opondo-se à argumentação pascaliana pela supremacia do cristianismo como a única religião verdadeira. Voltaire, em nome da ação, combate outrossim a idéia de que “la seule chose qui nous console de nos misères est le divertissement, et cependant c’est la plus grande de nos misères” (*Pensées*, Article XXI, V).

(9) — Citem-se Bayle, herdeiro do espírito crítico cartesiano, adepto da ciência e da experiência (*Pensées sur la Comète*, 1682-83), e Fontenelle, iniciador do espírito de vulgarização dos Enciclopedistas (*Entretiens sur la Pluralité des Mondes*, 1686)

(10) — Molière, *Les Femmes savantes*, in *Oeuvres*, Firmin-Didot, Paris, 1888, Vol. II, p. 534.

“Mais nous voulons montrer à de certains esprits  
... ..  
Que de science aussi les femmes sont meublées;  
... ..  
Qu’ón peut faire, comme aux,  
... ..  
Mêler le beau langage et les hautes sciences,  
Découvrir la nature en mille expériences” (11)

A marquesa de *Entretiens sur la Pluralité des Mondes*, de Fontenelle, afirmará por sua vez:

“(...) croyez-vous qu’on soit incapable des plaisirs qui ne sont que dans la raison? Je veux tout à l’heure vous faire voir le contraire; apprenez-moi vos étoiles” (12)

Note-se ainda, neste segundo movimento, a curiosa aceitação implícita da universalidade da geometria euclidiana: “il devina (. .) plus de cinquante propositions d’Euclide”

3º.) De “Le muphti de son pays” até “ne s’embarrassa guère”: movimento narrativo cujas seqüências (13) constituem propriamente um desenvolvimento da última frase do movimento precedente: “il en composa un livre fort curieux, mais qui lui fit quelques affaires”. É a luta de Micromégas contra as autoridades religiosas, eco imediato do autor e sua época, ou melhor, do autor perante sua época. Mais uma vez, a presença do momento histórico do autor, o que Bakhtin aponta como décima quarta característica da menipéia:

“La dernière particularité de la ménippée est son option pour les problèmes socio-politiques contemporains (...) L’aspect journalistique socio-politique actuel est à des degrés variés propre à tous les spécimens du genre ménippéen” (14).

Em seu planeta, Micromégas entre em choque com o clero local, graças a supostas heresias encontradas em seu livro por um espírito “vétillard, et fort ignorant” como era em geral o do clero francês do século XVIII (15). Note-se a vacuidade das sutilezas:

(11) — Id., Ib., p. 547.

(12) — Fontenelle, *Entretiens sur la Pluralité des Mondes, ler soir*, Salmon Peytieux, Paris, 1825, p. 133.

(13) — Conf. Nota 1.

(14) — Bakhtin, op. cit., p. 165.

(15) — Cf. Gustave Lanson, *Histoire de la Littérature Française*, Hachette: Paris, 1940:

“L’Eglise s’est affaiblie au XVIIe siècle, et ira s’affaiblissant de jour en jour D’abord, par les disputes théologiques (...).

“il s’agissait de savoir si la forme substantielle des puces de Sirius était de même nature que celle des colimaçons” Há aí um “riso reduzido” dirigido à escolástica. Observe-se ainda a gradação ascendente, que atinge um clímax pleonástico e anafórico: “propositions suspectes, malsonnantes, téméraires, hérétiques, sentant l’hérésie” — “Micromégas se défendit avec sprit il mit les femmes de son côté; le procès dura deux cent vingt ans”: à rapidez de ritmo das três frases simétricas alia-se o pitoresco da acumulação de aspectos díspares. A escolha da palavra “muphti” (chefe religioso e exegeta do direito canônico muçulmano), empregada eufemisticamente por doutor em teologia, chefe da censura eclesiástica, dá um certo pitoresco ao “fantástico experimental” O gosto pelo Oriente vinha já do século anterior (16) Não nos esqueçamos das *Cartas persas*, de Montesquieu, nas quais se verifica o que Roger Caillois chama de *révolution sociologique*, isto é, “la démarche de l’esprit qui consiste à se feindre étranger à la société où l’on vit, à la regarder du dehors et comme si on la voyant pour la première fois” (17), o que pode aproximar-se do já citado “fantástico experimental” ( . . . ) “des jurisconsultes qui ne l’avaient pas lu” condenam o livro de Micromégas, sugerindo a desonestidade dos censores do século XVIII.

---

Dans les querelles des jésuites et des jansénistes, de Bossuet et de Fénelon, le vrai vaincu est la religion” (p. 624). “Encore, au début du siècle (século XVIII), avait-on Rollin et Daguesseau ( . . . ). Quand Rollin et Daguesseau ont disparu, je cherche ce qui pourra opposer une résistance aux philosophes: je ne trouve rien” (p.728)

(16) — Cf. Daniel Mornet, *Précis de Littérature Française*, Larousse, Paris, 1925, p. 113:

“L’Orient devient à la mode, dès la date où Molière écrit son *Bourgeois gentilhomme*”

René Jasinski, *Histoire de la Littérature Française*, Boivin, Paris, 1947, vol. II, p. 72 (a propósito das *Cartas persas*, de Montesquieu, 1721):

“Elles exploitent ce gout de l’Orient, si vivace en France dès le XVIIe siècle et marqué, entre autres oeuvres, par les *Voyages de Tavernier en Turquie, en Perse et aux Indes* (1676-1719), le *Journal de voyage du chevalier Chardin en Perse et aux Indes orientales* (1711), la traduction des *Mille et une nuits* (1704-1717) par Galland ( . . . ) *L’espion du Grand Seigneur dans les cours des princes chrétiens* (1684) de l’Italien Jean-Paul Marana, ( . . . ) les *Entretiens ou Amusements sérieux et comiques* (1699) de Dufresny ( . . . )”

G. Lanson, op. cit., p. 710: L’Asie était à la mode à la fin du XVIIe siècle”. Não nos esqueçamos da parte oriental de *Essai sur Les Moeurs* (1756) e sobretudo de *Zadig, histoire orientale* (1747).

(17) — Apud Lagarde e Michard, IV, *XVIIIe siècle*, Collection Bordas, 1955, p. 79.

Em “Il ne fut que médiocrement affligé d’être banni d’une cour qui n’était remplie que de tracasseries et de petitesesses” haverá talvez uma alusão à corte prussiana de Frederico II, que recebera triunfalmente Voltaire em 1750, para depois rejeitá-lo, em consequência de uma série de mal-entendidos. Já de volta para a França, em 1753, o autor de *Micromégas* (1752) esteve preso durante cinco semanas em Frankfurt, por ordem de Frederico II.

O siriano escreveu contra o muphti “une chanson fort plaisante (. . .), dont celui-ci ne s’embarrassa guère” Sente-se o clima de tensões da época nesse “riso reduzido” endereço ao mufti (18).

4º.) De “et il se mit à voyager” até “dans le globe de Sature” É a viagem de Micromégas a Saturno: seqüência narrativa permeada de “informantes” e interferências do “riso reduzido” do narrador

Observem-se os núcleos: “il se mit à voyager”, “il parcourut la voie lactée” e “ariva dans le globe de Saturne” Note-se o “passé simple” da seqüência (ações pontuais) ,em oposição ao imperfeito das “catálises” e ao presente do narrador, no qual se situa diretamente, por assim dizer, a mensagem ideológica do autor.

Em “voyager (. . .) pour achever de se former *l’esprit et le coeur* (19), comme l’on dit”, o inciso contém um “riso reduzido” destinado a “former *l’esprit et le coeur*, do título de uma obra de Rollin, *De la manière d’enseigner les belles lettres par rapport à l’esprit et au coeur*. Mais uma vez, a presença da Atualidade do autor. A seguir, alude o narrador à estreiteza do homem e à incapacidade que tem de conceber e aceitar realidades diversas da sua: “Ceux qui ne voyagent qu’en chaise de poste ou en berline seront sans doute étonnés des équipages de là-haut: car nous autres, sur notre petit tas de boue, nous ne concevons rien au delà de nos usages” A observação “cósmica” desloca-se para a realidade contemporânea do autor: não nos esqueçamos do cosmopolitismo do século XVIII e da hegemonia cultural da França:

---

(18) — Seria mais um exemplo de humor, no sentido bergsoniano (cf. nota 3).

(19) — Cf. *L’Homme aux quarante écus*, in Voltaire, *Romans et Contes*, Classiques Garnier, Paris, 1960, p. 332:

“C’est ainsi que l’homme aux quarante écus se formait, comme on dit, *l’esprit et le coeur*”.

Ver também Voltaire, *ib.*, p. 646 (nota 432). A propósito de Rollin, cf. nota 15.

“elle (a filosofia do século XVIII) est cosmopolite, et elle donne naissance à une littérature cosmopolite ( . ) Elle voyait dans toute l'Europe ses idées, sa langue, ses oeuvres répandues, admirées, imitées: la culture aristocratique était la même chez tous les peuples civilisés, et cette culture était française”,

diz Gustave Lanson (20).

Depois de “Notre voyageur connaissait merveilleusement les lois de la gravitation (21), et toutes les forces attractives et répulsives” afirmação vinculada à ciência da época, apresenta o narrador uma série de “informantes” científicos imaginários (22): “tantôt à l'aide d'un rayon de soleid, tantôt par la commodité d'une comète, il allait de globe en globe ( . . ), comme un oiseau voltige de branche en branche” E nós nos lembramos do *Petit Prince*, narrativa que, sob certos aspectos, poderia também enquadrar-se no “fantástico experimental”

“Je crois qu'il profita, pour son évacion, d'une migration d'oiseaux sauvages” (23).

Veamos o segundo núcleo: “il parcourut la voie lactée ( . . ) et je suis obligé d'avouer qu'il ne vit jamais ( . . ) ce beau ciel empyrée que l'illustre vicaire Derham se vante d'avoir vu au bout de sa lunette. Ce n'est pas que je prétende que Monsieur Derham ait mal vu, à Dieu ne plaise!”: note-se a ironia, no sentido bergsiano (Conf. nota 37), de “ilustre vicaire” retomada pela frase seguinte, cuja negação inicial, “ce n'est pas que je prétende” é repetida, enfatizada pela forma estereotipada “à Dieu ne plaise” Atende-se ainda para a insistência combativa da repetição do nome do teólogo inglês (24). Mais “Micromégas était sur les lieux ( . . ) et je ne veux contredire personne”: novamente o “fantástico experimental” e a ironia.

5º ) De “Qualque accoutumé qu'il fut” até o fim do capítulo: primeiras reações, primeiros contactos do siriano em Saturno.

---

(20) — Gustave Lanson, op. cit., p. 629.

(21) — A teoria da gravitação universal de Newton é da segunda metade do século XVII, datando de 1683 o início da publicação de *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*.

(22) — Ver capítulo VI, 2º movimento, p. 17.

(23) — Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, Gallimard, 1946, p. 34.

(24) — Cf. Voltaire, op. cit., p. 629, nota 165: “Voltaire lui reproche de ne pas tenir compte de l'expérience”

Há inicialmente uma insistência cômica na pequenez de Saturno, cujos habitantes são anões de mil toesas (25) de altura, ou seja, quase dois quilômetros:

“Car enfin Saturne n’est guère que neuf cents fois plus gros que la terre, et les citoyens de ce pays-là sont des nains qui n’ont que mille toises de haut environ”

Note-se semi-precisão matemática como elemento de comicidade. Na diferença de tamanho entre os saturnianos e os homens avulta a idéia da relatividade das coisas e da inanidade da presunção dos que se julgam superiores: “ce sourire de supériorité qui échappe quelque fois aux plus sages”

Em “Il s’en moqua un peu ( . . ), à peu près comme un musicien italien se met à rire de la musique de Lulli quand il vient en France”, tem-se uma clara interferência da época do autor, que se coloca como partidário da música italiana e opositor da francesa, representada por Lulli. Data de 1752 a “querelle des bouffons”, que contrapôs os defensores de Lulli (26) aos da música italiana. Em “se met à rire”, há um riso quase carnavalesco. É o espírito combativo do autor-narrador.

Atualidade do autor, cômico franco e alerta, fantástico experimental: estamos em pleno domínio da menipéia.

Continua a idéia de relatividade, agora uma relatividade de aparências apenas, em que se destaca a supremacia do espírito: “il comprit bien vite qu’un être pensant peut fort bien n’être pas ridicule pour n’avoir que six mille pieds de haut” Está latente no contexto a pequenez cósmica do homem em oposição ao poder de seu intelecto.

Segue-se uma alusão jocosa, franca, humorística a Fontenelle (1657-1757), secretário da Academia de Ciências, “homme de beaucoup d’esprit ( . . ) qui faisait passablement de petits vers et de grands calculs” Note-se a pitoresca oposição entre “petits vers” e “grands calculs” É o universo da menipéia, que “aime joueur avec ( . . ) les rapprochements inattendus d’objets éloignés et disparates, les mésalliances de tout ordre” (27).

---

(25) — A toesa media 1,949 m.

(26) — Lulli ou Lully (1632-1687), de origem italiana, superintendente geral da música no reinado de Luís XIV, tornou-se o defensor da música francesa, criando a ópera francesa. Seus filhos, Louis, Jean-Louis e Jean-Baptiste, foram seus continuadores.

(27) — Bakhtin, op. cit., p. 164.

O segundo capítulo relata o diálogo entre Micromégas e o saturniano, podendo dividir-se em cinco movimentos.

1º.) Do começo até “répondit le secrétaire”

Inicialmente, um cômico de situação, nascido do contraste de estatura entre os interlocutores: “Après que Son Excellence se fut couchée, et que le secrétaire se fut approché de son visage”

A seguir, Micromégas interrompe uma série de belas comparações que o saturniano tenta inutilmente fazer com relação à natureza: “la nature est comme un parterre dont les fleurs. ( . ) Elle est ( . . ) comme une assemblée de blondes et de brunes, dont les parures. ( . . ) Elle est donc comme une galerie de peintures dont les traits. . ” Ao cômico do diálogo simetricamente interrompido (dont les fleurs. , dont les parures. ., dont les traits. ) alia-se a paródia do estilo galante das obras de divulgação científica de Fontenelle estilo esse que o progresso da época do autor havia tornado obsoleto. ( . ) “la nature est comme la nature. Pourquoi lui chercher des comparaisons?” diz incisivamente Micromégas, pondo termo ao linguajar pomposo do interlocutor, que bem se define na resposta “Pour vous plaire”, nova aguilhoada ao “honnête homme” Fontenelle (28).

2º.) No segundo movimento, de “Je ne veux point qu’on me plaise” a “de ce pays-là”, define-se inicialmente a atitude de Micromégas, “philosophe” (29), paralelamente à do saturniano, “honnête-homme” Já não se trata de *plaire: instruire* é a palavra de ordem para o século da Enciclopédia.

Segue-se a troca de informações “científicas” entre os interlocutores, na qual sobressai o relativismo e a constância da ordem natural: “nous trouvons qu’avec nos soixante et douze sens, notre anneau, nos cinq (30) lunes, nous sommes trop bornés; et, malgré

---

(28) — Convém lembrar que La Bruyère, que não apreciava o autor de *Entretiens sur la Pluralité des Mondes*, pintou-o como *Cydias*:

“*Cydias*, bel esprit, c’est sa profession ( . ). Prose, vers, que voulez-vous? Il réussit également en l’un et en l’autre. ( . . ) débite gravement ses pensées quintessenciées et ses raisonnements sophistiqués”. (La Bruyère, *Les Caractères*, Garnier, Paris, 1923, *De la société et de la conversation*, p. 99).

(29) — Cf. Diderot, *Philosophe S. M.*, in *Encyclopédie*:  
justesse, qui rapporte tout à ses véritables principes”

“L’esprit philosophique est donc un esprit d’observation et de

(30) — Na época de Voltaire, conheciam-se apenas cinco satélites de Saturno. Cf. Voltaire, op. cit., p. 629, nota 169.

toute notre curiosité et le nombre assez grand de passions (31) qui résultent de nos soixante et douze sens, nous avons tout le temps de nous ennuyer. — Je le crois bien, dit Micromégas; (...) nous avons près de mille sens, et (...) je ne sais quelle inquiétude (...). J'ai un peu voyagé; j'ai vu des mortels fort au dessous de nous; j'en ai vu de fort supérieurs; mais je n'en ai vu aucuns qui n'aient plus de désirs que de vrais besoins, et plus de besoins que de satisfaction” Nesse diálogo transparece o ceticismo do autor: nunca haverá harmonia entre o desejado e o obtido. A permanente inquietação é o legado do ser finito.

3º.) De “Le Saturnien et le Sirien” até “de la pensée et des désirs” É o diálogo sobre a morte, que se inicia com uma rápida condenação da vacuidade das discussões “metafísicas”: “Le Saturnien et le Sirien s'épuisèrent alors en conjectures; mais, après beaucoup de raisonnements fort ingénieux et fort incertains, il en fallut revenir aux faits”

Salienta-se a seguir o “gigantismo temporal”, impotente entretanto, diante da morte: “Hélas! nous ne vivons, dit le Saturnien, que cinq cents grandes révolutions du soleil. (Cela revient à quinze mille ans ou environ, à compter à notre manière)” No “informante” parentético, note-se a voz do autor e o envolvimento do leitor: “notre manière” (...) “notre vie est sept cents fois plus longue que la vôtre; (...) quand ce moment (...) est venu, avoir vécu une éternité, ou avoir vécu un jour, c'est précisément la même chose” responde o siriano. À linguagem enfatuada do secretário da Academia, que afirma: “Pour moi, je n'ose faire aucuns projets; je me trouve comme une goutte d'eau dans un océan immense. Je suis honteux, surtout devant vous, de la figure ridicule que je fais dans ce monde”, opõe-se o discurso direto, claro, “filosófico” do siriano: “Mais il y a partout des gens de bon sens qui savent prendre leur parti et remercier l'auteur de la nature. Il a répandu sur cet univers une profusion de variétés avec une espèce d'uniformité admirable. Par exemple tous les êtres pensants sont différents, et tous se ressemblent au fond par le don de la pensée et des désirs” Volta a idéia de regularidade na dessemelhança. E a personagem enaltece a sábia aceitação da condição “humana”

---

(31) — *Passions* tem no texto o sentido do século XVII. Cf. Cayrou, *Le Français classique*, Didier, Paris, 1948, p. 650:

“Sentiment, mouvement du coeur, en général. “Se dit des différentes agitations de l'âme selon les divers objets qui se présentent à ses sens ...” (A. Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690)”

É, aliás, o sentido cartesiano. Cf. *Traité des Passions*.

A descrição física da morte como metamorfose — “quand il faut rendre son corps aux éléments, et ranimer la nature sous une autre forme, ce qui s'appelle mourir; quand ce moment de métamorphose est venu” — lembra a ambivalência das categorias carnavalescas, que festejam a mudança, a morte-renascimento, na aceitação jocosa da relatividade universal:

“Il y a, à la base de l'acte rituel de l'intronisation-détronisation, la quintessence, le noyau profond de la perception du monde carnavalesque: *le phatos de la déchéance et du remplacement, de la mort et de la renaissance*. Le carnaval est la fête du temps destructeur et régénérateur” (32).

4º ) De “La matière est partout” a “tous les autres”: as propriedades da matéria em Saturno e no planeta de Sirius, e os respectivos sóis. Continua a idéia da regularidade universal do movimento precedente, nuançada agora pelo conceito de proporção: “La matière est partout étendue; ( . ) je vois partout des différences, mais aussi partout des proportions”

Os sóis, isto é, nosso Sol e a estrela Sirius, e suas cores primitivas (sete cores, as mesmas da Terra, são percebidas em Saturno, ao passo que o siriano distingue em seu sol trinta e nove cores primitivas) refletem o conceito da proporção nos contrastes geradores da dessemelhança, da individualidade, num universo dominado pela regularidade de “leis imutáveis e eternas”:

“Il paraît qu'il n'y a qu'un être tout-puissant qui ait pu faire des choses infiniment différentes. Mais aussi il paraît qu'il n'y a qu'un être tout-puissant qui puisse faire des choses infiniment semblables. ”:

escrevera Voltaire em 1740 (33).

“Il n'y a pas un soleil, parmi tous ceux dont j'ai approché, qui se ressemble, comme chez vous il n'y a pas un visage qui ne soit différent de tous les autres”,

diz Micromégas ao secretário da Academia.

Nas alusões do siriano ao Criador e à Providência manifesta-se o deísmo do autor.

“Je ne sais point ce que sont les attributs de Dieu, et je ne suis point fait pour embrasser son essence”,

---

(32) — Bakhtin, op. cit., p. 172.

(33) — Cf. Voltaire, op. cit., pp. 629-630, nota 171.

afirma Voltaire em *Le philosophe ignorant* (34).

“Je crois la Providence générale, ma chère soeur, celle dont est émanée de toute éternité la loi qui règle toute chose; mais je ne crois point qu’une Providence particulière change l’économie du monde pour votre moineau ou pour votre chat” (*Dialogues, Providence*) (35)

“Mais, mon révérend, dit Candide, il y a horriblement de mal sur la terre. — Qu’importe, dit le derviche, qu’il y ait du mal ou du bien? Quand sa Hautesse envoie un vaisseau en Egypte, s’embarrasse-t-elle si les souris qui sont dans le vaisseau sont à leur aise ou non?” (36).

5º.) De “Après plusieurs questions” até o fim do capítulo.

O quinto movimento, não dialogado, trata das substâncias (37) diferentes encontradas em Saturno e no planeta de Micromégas, trinta no primeiro e trezentas no segundo. E Micromégas deslumbrou o senhor secretário da Academia com as outras três mil que descobrira em suas viagens. Trinta, trezentas, três mil (30, 300, 3000): a regularidade não será causal, mas estará enquadrada na idéia de proporção nos contrastes, dominante no conto.

E, no fim do capítulo, depois de se comunicarem um ao outro o pouco que sabiam e o muito que ignoravam (note-se o contraste: “un peu de ce qu’ils savaient et beaucoup de ce qu’ils ne savaient pas”), decidem ambos fazer uma pequena viagem “filosófica”. O adjetivo “petit” (“petit voyage philosophique”) está posto em correlação com a imensidade do universo.

O terceiro capítulo narra a viagem das personagens à Terra.

1º.) No primeiro movimento, após uma rápida referência à atmosfera de Saturno e aos muitos instrumentos de cálculo, surge o discurso entre lastimoso e retórico da saturniana:

---

(34) — Apud Lagarde e Michard, op. cit., p. 115.

(35) — Id., ib., p. 171.

(36) — Voltaire, op. cit., p. 220.

(37) — “Une chose qui existe en telle façon qu’elle n’a besoin que de soi-même pour exister. (...) entre les choses créées, quelques-unes sont de telle nature qu’elles ne peuvent exister sans quelques autres, nous les distinguons d’avec celles qui n’ont besoin que du concours ordinaire de Dieu, en nommant celles-ci des substances, et celles-là des qualités ou des attributs de ces substances” (Descartes, *Princ.*, I, 5 apud E. Goblot, *Le Vocabulaire philosophique*, Armand Colin, Paris, 1920, p. 461).

“C’était une jolie petite brune qui n’avait que six cent soixante toises, mais qui réparait par bien des agréments la petitesse de sa taille” “Ah! cruel! s’écria-t-elle, après t’avoir résisté quinze cents ans, lorsque enfin je commençais à me rendre (..) tu me quittes pour aller voyager avec un géant d’un autre monde (...) Voilà qui est fait, je n’aimerai jamais plus personne”

Continua o “gigantismo” espacial e temporal. Note-se o contraste entre as palavras da dama — “je n’aimerai jamais plus personne” e “alla se consoler avec un petit-maitre du pays” Estamos no clima das aproximações inesperadas, das “mésalliances” da menipéia. “Le philosophe l’embrassa, pleura avec elle, tout philosophe qu’il était” sugere, com uma ponta de ironia, a universalidade da sedução feminina. O fato se passa em Saturno e, mais, com um filósofo. Mas essa sugestão se transforma em riso na frase seguinte: “et la dame (..) alla se consoler avec un petit-maitre du pays” O voto de desconfiança às mulheres lembra o capítulo *Le Nez*, de *Zadig* (38).

2º.) De “Cependant nos deux curieux” à “ne trouvèrent rien”

O saturniano e o siriano, saltando de anel em anel, lançam-se sobre um cometa, que os leva a Jupiter, onde permanecem um ano. Lá tiveram conhecimento de “fort beaux secrets qui seraient actuellement sous presse sans messieurs les inquisiteurs, qui ont trouvé quelques propositions un peu dures” É o fustigador da intolerância, o denunciador da censura. E o discurso prossegue num tom humorístico:

“Mais j’en ai lu le manuscrit dans la bibliothèque de l’illustre archevêque de .., qui m’a laissé voir ses livres avec cette générosité et cette bonté qu’on ne saurait assez louer”

Saindo de Jupiter, os viajantes costeiam Marte, onde não param, dada a “pequenez” do planeta:

“ils craignirent de n’y pas trouver de quoi coucher, et ils passèrent leur chemin comme deux voyageurs qui dédaignent un mauvais cabaret de village et poussent jusqu’à la ville voisine”

A insignificância de “la ville voisine” prepara a visão cósmica da Terra, no início do movimento seguinte.

---

(38) — Voltaire, op. cit., pp. 5-6.

Observem-se as alusões à ciência da época: “ils sautèrent d’abord sur l’anneau, qu’ils trouvèrent assez plat, comme l’a fort bien deviné un illustre (39) habitant de notre petit globe ( ) ils côtoyèrent la planète de Mars, qui, comme on sait, est cinq fois plus petite que notre petit globe; ils virent deux lunes qui servent à cette planète ( . . ) Je sais bien que le père Castel (40) écrite, et même assez plaisamment, contre l’existence de ces deux lunes; mais je m’en rapporte à ceux qui raisonnent par analogie”

3º.) De “Enfin ils aperçurent” até o fim do capítulo.

Sensibilidade e ceticismo na apresentação da Terra: “une petite lueur: c’était la terre: cela fit pitié à des gens qui venaient de Jupiter” “Enfin” sugere o termo de chegada. Segue-se uma rápida narração do desembarque dos viajantes no mar Báltico, “le cinq juillet mil sept cent trente-sept, nouveau style” (41). A data situa a narrativa na época do autor.

Observem-se os pormenores da fantasia espacial: “Ils passèrent sur la queue de la comète, et, trouvant une aurore boréale toute prête, ils se mirent dedans” (42).

No capítulo quarto, os viajantes, já na Terra, tentam explorá-la; mas a desproporção de seu tamanho relativamente ao nosso planeta impede-os de ver os seres vivos, até que um diamante do colar arrebatado de Micromégas permite ao saturniano perceber uma baleia.

1º.) Do começo até “son talon” Note-se de início a oposição entre “deux montagnes” de alimentos e “petit pays” Prosegue o jogo contrastivo:

“Les pas ordinaires du Sirien et de ses gens étaient d’environ trente mille pieds de roi; le nain de Saturne suivait de loin en haletant; or il fallait qu’il fit environ douze pas, quand l’autre faisait une enjambée”,

que termina com uma comparação pitoresca e mordaz:

---

(39) — Trata-se de Huyghens, físico e astrônomo holandês (1629-1695).

(40) — Jesuita, colaborador do *Journal de Trévoux*; Voltaire considerava-o um charlatão. Cf. Voltaire, op. cit., p. 630, nota 175.

(41) — Isto é, marcando o início do ano em primeiro de janeiro e não na Páscoa.

(42) — Cf. nota 22.

“figurez-vous (s’il est permis de faire de telles comparaisons) un très petit chien de manchon qui suivrait un capitaine des gardes du roi de Prusse” (43).

O clima é o do “fantástico experimental”: “cette mare, presque imperceptible pour eux, qu’on nomme *la Méditerranée*, et cet autre petit étang qui, sous le nom du *grand Océan*, entoure la tau-pinière. Le nain n’en avait eu jamais qu’à mi-jambe, et à peine l’autre avait-il mouillé son talon”

Em “le soleil, à la vérité, ou plutôt la terre, fait un pareil voyage en une journée; mais il faut songer qu’on va bien plus à son aise quand on tourne sur son axe que quand on marche sur ses pieds” há uma curiosa personificação da Terra, cujo movimento é comparado ao caminhar das pessoas: nova aproximação inesperada, ao gosto da menipéia.

2º.) De “son talon” até “l’honneur d’exister”

É a questão palpitante, eco da indagação humana sobre a vida no universo, — “ce globe était habité ou non” e as investigações exaustivas dos viajantes, sugeridas na rápida sucessão de três frases curtas e simétricas: “Ils se baissèrent, ils se couchèrent, ils tâtèrent partout”

Em “mais leurs yeux et leurs mains n’étant point proportionnés aux petits êtres qui rampent ici, ils ne reçurent pas la moindre sensation qui pût leur faire soupçonner que nous et nos confrères les autres habitants de ce globe avons l’honneur d’exister” observa-se um fantástico gerador de pessimismo quanto à condição cósmica do homem (44)

3º.) De “Le nain” a “toutes ces raisons”: diálogo entre o saturniano e Micromégas sobre a possibilidade da existência de seres vivos na Terra: o primeiro, “bel esprit”, que “jugeait quelque fois un peu trop vite”, conclui inicialmente pela inexistência de habitantes em nosso planeta. Mas Micromégas fá-lo sentir a precariedade de seu raciocínio, baseado no imediatismo dos sentidos:

“Sa première raison était qu’il n’avait vu personne” (...)  
“j’ai bien tâté”

---

(43) — Cf. p. 5, § 2º

(44) — Cf. *Prière à Dieu*, in *Traité sur la Tolérance* (1763):  
“de faibles créatures perdues dans l’immensité, et imperceptibles au reste de l’univers( ) les atomes appelés *hommes*”

e na aplicação simplista da existência pessoal anterior:

“ce globe-ci est si mal construit, cela est si irrégulier et d’une forme qui me paraît si ridicule! tout semble ici dans le chaos (...) il me paraît que des gens de bon sens ne voudraient pas y demeurer”,

afirma o saturniano

(. .) — “il y a quelque apparence que ceci n’est pas fait pour rien. Tout vous paraît irrégulier ici, dites-vous, parce que tout est tiré au cordeau dans Saturne et dans Jupiter. Eh! c’est peut-être par cette raison-là même qu’il y a ici un peu de confusion. Ne vous ai-je pas dit que dans mes voyages j’avais toujours remarqué de la variété?”

responde Micromégas, aliando o efeito a uma causa, conferindo um sentido à ordem natural.

Observe-se o fantástico experimental na descrição do saturniano:

“voyez-vous ces petits ruisseaux dont aucun ne va de droit fil, ces étangs qui ne sont ni ronds, ni carrés, ni ovales, ni sous aucune forme régulière”

É particularmente pitoresca a alusão a “ces petits grains pointus dont ce globe est hérissé, et qui m’ont écorché les pieds (Il voulait parler des montagnes”).

4º ) De “La dispute n’eût jamais fini” a “qu’une âme fût logée là”

No calor da discussão, o siriano arrebenta o fio de seu colar, cujos diamantes caem, transformando-se em excelentes microscópios. Assim, o saturniano pode ver uma baleia no mar Báltico:

“Il la petit avec le petit doigt fort adroitement; et la mettant sur l’ongle de son pouce, il la fit voir au Sirien, qui se mit à rire pour la seconde fois de l’excès de petitesse dont étaient les habitants de notre globe”

O fantástico experimental torna possível o riso sonoro, carnavalesco, de Micromégas, dirigido à pequenez da baleia.

Note-se o peso dos diamantes do colar de Micromégas:

“les plus gros pesaient quatre cents livres, et les plus petits cinquante”

e o tamanho do microscópio:

“un petit microscope de cent soixante pieds de diamètre, qu’il appliqua à sa prunelle”

Observe-se a insistência a um tempo cômico e “filosófica” em pormenores do fantástico experimental.

Com seu grande primarismo de raciocínio, imaginou o saturniano que a Terra fosse habitada apenas por baleias. Em “comme il était grand raisonneur”, sobressai o “riso reduzido” do narrador-autor.

5º.) De “Les deux voyageurs” até o fim do capítulo.

Quando já estavam propensos a crer que na Terra não houvesse seres inteligentes, encontraram no mesmo mar Báltico algo semelhante a uma baleia.

“On sait que dans ce temps-là même une volée de philosophes (45) revenait du cercle polaire”

é uma alusão à expedição de Maupertuis, Clairaut, Camus et le Monnier, que, em 1736-37, haviam ido à Noruega para uma medição do meridiano. Mais uma vez, a presença da Atualidade do autor no “fantástico experimental” E o narrador acrescenta:

“Je vais raconter ingénument comme la chose se passa, sans y rien mettre du mien”,

concluindo humoristicamente:

“ce qui n’est pas un petit effort pour un historien” (46)

O quinto capítulo, intitulado “Experiências e raciocínios dos dois viajantes”, pode dividir-se em quatro movimentos.

---

(45) — Observe-se o sentido peculiar de “philosophe” no século XVIII. Cf. nota 29.

(46) — Não nos esqueçamos do historiador Voltaire, que ampliou consideravelmente o campo da investigação histórica, estudando os costumes, as instituições, a religião, a cultura do povo (*Le Siècle de Louis XIV*, 1751; *Essai sur les Moeurs*, 1756).

1º.) De “Micromégas étendit la main” até “dans le creux de sa main”

Micromégas apanha cuidadosamente o barco e o coloca na concha da mão. Note-se o “fantástico experimental” “à la Swift”, autor citado, aliás, no capítulo sexto. Intertextualidade pertinente: *Viagens de Gulliver*, de Swift (1726), é uma sátira mordaz da Inglaterra do autor, ou melhor, da capacidade civilizada. A desproporção de Gulliver em relação a Lilliput, terra de anões, e Brobdingnag, mundo dos gigantes, lembra particularmente o clima de *Micromégas*.

2º.) De “Les passagers” até “des hommes”

Os ocupantes do navio na mão de Micromégas: a surpresa e a movimentação de passageiros e tripulantes é dada num ritmo acelerado, em que sobressai a acumulação de informações:

“Les passagers et les gens de l'équipage, qui s'étaient crus enlevés par un ouragan, et qui se croyaient sur une espèce de rocher, se mettent tous en mouvement; les matelots prennent des tonneaux de vin, les jettent sur la main de Micromégas, et se précipitent après”

Note-se a seqüência dos três verbos ligados ao mesmo sujeito (*prennent, jettent, se précipitent*): é o acumulo de fatos que se sucedem velozmente, num ritmo que sugere a rapidez de movimentos e decisões daqueles “seres microscópicos”

Em “Les géomètres prennent leurs quarts de cercle, leur secteurs et des filles laponnes”, observe-se a pitoresca “mésalliance”, vinculada à Atualidade do autor, pois os “filósofos” acima referidos trouxeram de fato duas lapônias da Noruega (47).

Segue-se a reação de Micromégas à espetadela que levava no indicador:

“C'était un bâton ferré qu'on lui enfonçait d'un pied dans l'index; il jugea (...) qu'il était sorti quelque chose du petit animal qu'il tenait”,

pois

“Le microscope, qui faisait à peine discerner une baleine et un vaisseau, n'avait point de prise sur un être aussi imperceptible que des hommes”

---

(47) — Cf. Voltaire, op. cit., p. 630, nota 178.

3º.) De “Je ne prétends choquer” a “infiniments petits”: os gigantes contemplam os homens.

No âmbito do fantástico experimental, passa o narrador-autor a meditar sobre a condição humana. Como já vimos, é característico da menipéia esse filosofar. Na mão de Micromégas, o que são efetivamente os homens e suas preocupações? A pequenez cósmica do ser humano e suas estúpidas pretensões são “postas à prova” (48) através dos pormenores dessa “ficção científica”. A ficção científica constitui, segundo Todorov, uma das variedades do maravilhoso:

“No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem as personagens nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos contados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos. Os contos de fada, a ficção científica são algumas das variedades do maravilhoso” (49); “O maravilhoso implica que estamos mergulhados num mundo de leis totalmente diferentes das que existem no nosso; por este fato, os acontecimentos sobrenaturais que se produzem não são absolutamente inquietantes” (50). “O maravilhoso instrumental nos conduziu para bem perto daquilo que se chamava na França, no século XIX, o *maravilhoso científico*, e que se chama hoje *science-fiction*. Aqui, o sobrenatural é explicado de uma maneira racional mas a partir de leis que a ciência contemporânea não reconhece (...) São narrativas em que, a partir de premissas irracionais, os fatos se encadeiam de uma maneira perfeitamente lógica” (51)

*Micromégas* é, de fato, uma narrativa “em que, a partir de premissas irracionais, os fatos se encadeiam de uma maneira perfeitamente lógica”. Mas não se trata apenas de uma narrativa “maravilhosa”. É um maravilhoso com função satírica. *Micromégas* é um *conto filo-*

---

(48) — Cf. Bakhtin, op. cit., pp. 160-161 (3ª característica da menipéia): “Mais tous ces éléments sont soumis à la fonction purement idéelle de la provocation et de la mise à l'épreuve. Les aventures fantastiques les plus échevelées et l'idée philosophique forment un tout artistique, organique et inséparable. Il faut encore souligner qu'il s'agit de la mise à l'épreuve de l'idée, de la vérité, et non pas d'un caractère humain, individuel ou social”

(49) — Tzvetan Todorov — *As estruturas narrativas*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1969, p. 160.

(50) — Tzvetan Todorov — *Introdução à literatura fantástica*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1975, pp. 179-180.

(51) — T. Todorov, id., ib., p. 63.

*sófico*, em que certas idéias são encarnadas, “postas à prova”, através das vicissitudes de personagens esquemáticas, destituídas de conteúdo humano individual. Ora, esse maravilhoso “funcional” é precisamente o “fantástico experimental”, denominação que se ajusta perfeitamente a *Micromégas*, como bem viu Bakhtin:

“Sous l’influence de la ménippée, ce fantastique expérimental se retrouve aux époques postérieures chez Rabelais, Swift, Voltaire (*Micromégas*), etc” (52).

Note-se a alusão a “ces batailles qui nous ont valu deux vilages qu’il a fallu rendre”, que reflete a idéia voltairiana da inani-  
dade das guerras (53).

A sátira ao homem da época, e de todos os tempos, faz-se mais precisa:

“Je ne doute pas que si quelque capitaine des grands grenadiers lit jamais cet ouvrage, il ne hausse de deux gands pieds au moins les bonnets de sa troupe; mais ( . ) lui et les siens ne seront jamais que des infiniment petits”

Não nos esqueçamos de que Voltaire escreveu *Micromégas* na Prú-  
sia:

“le *Voyage du Baron de Gangan* ( . . . ), dont le texte est perdu ( . . . ), traitait d’un sujet analogue ( . . . ); La rédaction nouvelle, maints détails le prouvent, a été faite en Prusse” (54)

4º.) De “Quelle adresse” até o fim do capítulo. É a emo-  
ção dos viajantes diante da descoberta dos seres vivos.

Inicialmente, ainda uma insistência na pequenez humana:

---

(52) — Bakhtin, op. cit., p. 163.

(53) — Cf. in *Lettres philosophiques* (1734), *l’ere Lettre Sur les Quakers*: Et lorsque, après des batailles gagnées, tout Londres brille d’illuminations ( . . . ), que l’air retentit du bruit des actions de grâces ( . . . ), nous gémissons en silence sur ces meurtres qui causent la publique allégresse”. (Voltaire., *Oeuvres philosophiques*, Classiques Larousse, p. 15) e *Dictionnaire philosophique*, verbete *Guerre*: “Mais la guerre, qui réunit tous ces dons (fome e peste) nous vient de l’imagination de trois ou quatre cents personnes répandues sur la surface de ce globe sous le nom de princes ou de ministres ( . . . ) Le plus déterminé des flatteurs conviendra sans peine que la guerre traîne toujours à sa suite la peste et la famine” (Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, Garnier-Flammarion, Paris, 1964, p. 217)

(54) — Voltaire, *Contes* — I — *Zadig. Micromégas*, Classiques Larousse, Paris, 1963, p. 84.

“Quelle adresse merveilleuse ne fallut-il donc pas à notre philosophe de Sirius pour apercevoir les atomes dont je viens de parler?”

Segue-se uma alusão à ciência da época: Leuwenhoek (1682-1723) descobriu os espermatozóides e Hartsoeker (1656-1725) estudou-os ao microscópio (55). Em *L'Homme aux quarante écus* há também uma referência a esses “deux Hollandais” (56).

Passa depois o narrador ao entusiasmo “filosófico” dos viajantes:

“Quel plaisir sentir Micromégas en voyant remuer ces petites machines (. . .)

“Je les vois, disaient-ils tous deux à la fois (...) qui se baissent, qui se relèvent” (...) les mains leur tremblaient, par les perdre”

No fim do capítulo, há uma alusão expressa a Fontenelle:

*“Ah! disait-il, j'ai pris la nature sur le fait”*

Ora, Fontenelle havia escrito:

“La nature . . . fut, pour ainsi dire, prise sur le fait”

*(Éloge de M de Tournefort).*

O capítulo sexto relata como os extraterrestres estabeleceram contacto com os homens e as reações mútuas que houve.

1º.) De “Micromégas” a “grands mystères”

Mais uma vez, o raciocínio apressado do saturniano leva-o a conclusões prematuras:

“D'ailleurs, comment ces êtres imperceptibles auraient-ils les organes de la voix, et qu'auraient-ils à se dire? Pour parler, il faut penser, ou à peu près; (...) cela lui paraissait absurde”,

às quais se opõe a lucidez do siriano:

---

(55) — Cf. Voltaire, *Romans et Contes*, Classiques Garnier, Paris, 1960, p. 644, nota 398.

(56) — Voltaire, *id.*, *ib.*, p. 313.

“Supposez-vous d’ailleurs qu’il soit plus difficile de produire un argument qu’un enfant? Pour moi, l’un et l’autre me paraissent de grands mystères”

Micromégas está no âmago do mistério da vida e do pensamento humano. Através da seqüência lógica da um diálogo “filosófico” o narrador toca de chofre no enigma da existência. É o clima da menipéia.

2° ) De “Je n’ose plus” a “parlait bas” É o artifício de Micromégas para ouvir os habitantes da Terra. A construção do funil com um fragmento da unha do siriano e a maneira pela qual o gigante conseguiu diminuir a intensidade da voz, para não ensurdecer aqueles seres minúsculos, constituem, por assim dizer, elementos engenhosos de “ficção científica” Em nossa época, outros seriam os recursos técnicos empregados nas diferentes situações em que vêm os viajantes espaciais de Voltaire: A ficção científica evolui, evidentemente, com a ciência que a motiva.

3° ) De “Enfin, moyennant toutes ces précautions” a “de cette nature”

Micromégas e o saturniano dirigem-se aos homens, que, cheios de espanto, se atiram a práticas inúteis:

“L’aumônier du vaisseau récita les prières des exorcismes, les matelots jurèrent, et les philosophes du vaisseau firent un système; mais quelque système qu’ils fissent, ils ne purent jamais deviner qui leur parlait”

Está presente no contexto a oposição de Voltaire às superstições religiosas e às indagações abstratas da filosofia.

A explicação do saturniano segue-se uma série de questões dirigidas aos “átomos”

4°.) De “un raisonneur” até “pieds de roi”. É a réplica do “filósofo” que enaltece a capacidade intelectual do homem, capaz de medir exatamente a estrutura dos dois extraterrenos. É a fé na ciência.

“Vous croyez donc, monsieur, parce que vous avez mille toises depuis la tête jusqu’aux pieds, que vous êtes un.. Mille toises! s’écria le main; juste ciel! d’où peut-il savoir ma hauteur? mille toises! Il ne se trompe pas d’un pouce; quoi! cet atome m’a mesuré! il est géomètre, il connaît ma grandeur; et moi,

qui ne le vois qu'à travers un microscope, je ne connais pas encore la sienne”

A citação de Swift reveste-se de um tom paródico, dado o aspecto picante da observação e o cômico pesado, ao gosto da menpéia (57).

5° ) De “Alors Micromégas” até “je suis descendu” É o discurso do siriano aos terrestres. As aparências enganam e a ordem do universo pode afigurar-se paradoxal por vezes.

6° ) De “Un des philosophes” até o fim do capítulo. É a resposta humana, em que se nota o dogmatismo:

“Un des philosophes lui répondit qu'il pourrait en toute sureté croire qu'il est en effet des êtres intelligents beaucoup plus petits que l'homme”

O “filósofo” fala, não tanto de Virgílio (58), mas sobretudo de Swammerdam (59) e Réaumur (60). Mais uma vez, a presença da Atualidade do autor.

Note-se, em todo o capítulo, a insistência na insignificância cósmica do homem: “les atomes se parlaient”, “de pareilles espèces pussent se communiquer des idées” “nos atomes”, “ces êtres imperceptibles”, “attribuer ( . ) une âme à cette espèce”, “ces insectes”, “nos insectes de là-bas”, “des mites” “les atomes”, “les mites”, “insectes invisibles”, “l'abime de l'infiniment petit”, “si petits”, “ce misérable état si voisin de l'anéantissement” “des substances qui paraissent si méprisables, l'infiniment petit”

A oposição entre “l'infiniment petit” e “l'infiniment grand” liga-se à idéia pascaliana dos dois infinitos:

“Qu'est-ce qu'un homme dans l'infini?”

Mais pour lui présenter un autre prodige aussi étonnant, qu'il re-

---

(57) — Voltaire, id., it., p. 108.

(58) — Trata-se do *Canto IV* das *Geórgicas*.

(59) — Swammerdam (1637-1680), médico e naturalista holandês que se dedicou ao estudo da anatomia e dos costumes do insetos, escreveu: *Derspiratione usuque pulmonum* (1667), *Histoire générale des animalcules privés de sang* (em holandês, 16669) e *Biblia naturae sive Historia insectorum in certas classes reducta* (1737-1739), obra inacabada, concluída por Thévenot, à qual Voltaire faz alusão.

(60) — Réaumur, considerado o Plínio do século XVIII, é o autor de *Mémoires pour servir à l'histoire des insectes* (1734-42).

cherche dans ce qu'il connoît les choses les plus délicates. Qu'un ciron lui offre dans la petitesse de son corps des parties incomparablement plus petites, des jambes avec des jointures, des veines dans ces jambes, du sang dans ces veines ( ) et que le dernier objet où il peut arriver soit maintenant celui de notre discours; il pensera peut-être que c'est là l'extrême petitesse de la nature. Je veux lui faire voir là dedans un abîme nouveau. Je lui veux peindre non-seulement l'univers visible, mais l'immensité qu'on peut concevoir de la nature, dans l'enceinte de ce raccourci d'atome. Qu'il y voie une infinité d'univers dont chacun a son firmament, ses planètes, sa terre, en la même proportion que le monde (61) visible ( . . ) Car enfin qu'est-ce que l'homme dans la nature? Un néant à l'égard de l'infini, un tout à l'égard du néant: un milieu entre rien et tout ( . . . ) également incapable de voir le néant d'où il est tiré et l'infini où il est englouti" (62).

No sétimo capítulo podem-se considerar sete movimentos.

1º.) De "O atomes intelligents" até "sans doute" Micromégos dirige-se aos homens, elogiando-lhes a condição:

"ayant si peu de matière, et paraissant tout esprit, vous devez passer votre vie à aimer et à penser: c'est la véritable vie des esprits"

Note-se o tom irônico da fala do siriano.

2º.) De "A ce discours" a "contrastes": conversa de Micromégas com um "filósofo" que o desilude, falando-lhe das guerras vãs em que os homens se destroem mutuamente, ignorantes das verdadeiras razões dos conflitos.

Observe-se a alusão expressa à guerra entre a Turquia e a Rússia aliada à Áustria (1736-39), guerra essa decorrente das pretensões do sultão e do czar no tocante à Criméia:

"Ce n'est pas qu'aucun de ces millions d'hommes qui se font égorger prétende un fétu sur ce tas de boue. Il ne s'agit que de savoir s'il appartiendra à un certain homme qu'on nomme

---

(61) — Note-se a genial intuição, confirmada pelas descobertas da física contemporânea.

(62) — Pascal, *Pensées*, Classiques Garnier, Paris, 1922, pp. 214-215.

*Sultan* ou à un autre qu'on nomme, je ne sais pourquoi, *César*. Ni l'un ni l'autre n'a jamais vu ni ne verra jamais le petit coin de terre dont il s'agit; et presque aucun de ces animaux, qui s'égorgent mutuellement, n'a jamais vu l'animal pour lequel ils s'égorgent (. . .) D'ailleurs, ce n'est pas eux qu'il faut punir, ce sont ces barbares sédentaires qui du fond de leur cabinet ordonnent, dans le temps de leur digestion, le massacre d'un million d'hommes, et qui ensuite en font remercier Dieu solennellement”

Note-se a virulência voltairiana: “tas de boue” “animaux”, “animal”, “barbares sédentaires” etc.

Salientam-se os efeitos “filosóficos” do fantástico experimental:

“Il me prend envie de faire trois pas, et d'écraser de trois coups de pied toute cette fourmilière d'assassins ridicules”

Sob o ângulo de visão de *Micromégas*, os conflitos humanos carecem de qualquer sentido. E o narrador-autor dá vida às suas idéias sobre a guerra (63), através do diálogo das personagens, nesse clima de fantástico experimental. Não se trata de seres humanos cujas idéias, vividas e sentidas, se confrontam, como num *Dostoiévski* (64), por exemplo. *Micromégas* e o saturniano são fan-

---

(63) — Cf. nota 53.

(64) — Aliás, seria válido um paralelo entre *Micromégas* e *O sonho de um homem ridículo*, de *Dostoiévski*, dados os pontos de contacto da intriga e das formas de composição ligadas à visão carnavalesca do mundo e, mais especificamente, à sátira menipéia:

“On a un exemple frappant, à une époque plus moderne, dans les contes philosophiques de Voltaire, avec leur universsallisme idéologique, leur dynamique et leur bigarrure carnavalesques (...); ces contes illustrent à merveille les traditions de la ménippée et de la carnavalisation” (Bakhtin, op. cit., p. 183)

“Deux ‘nouvelles fantastiques’ de la dernière période de *Dostoiévski*, *Bobok* (. . .) et *le Rêve d'un homme ridicule*, 1877, peuvent être qualifiées de ménippée, presque au sens strict, ancien, du mot, tellement les particularités classiques du genre en sont sensibles et complètes” (Id., ib., p. 187).

É inegável o interesse do autor russo pelo pensador francês.

“La littérature du XVIIIe s., avec au premier plan Voltaire et Diderot qui alliaient fréquemment à la carnavalisation une haute culture dialogique remontant à l'Antiquité et au Moyen Age, contribua également dans une grande mesure à faire parvenir la tradition carnavalesque jusqu'à *Dostoiévski*; (Bakhtin, op. cit., p. 212) “*Dostoiévski* rencontra une autre variante de la ménippée libre dans les *Contes philosophiques* de Voltaire.

toches, movidos com muita leveza e propriedade, é certo, mas nada mais que fantoches a serviço das idéias do autor

3° ) De “Puisque vous êtes” até “auparavant”

Os homens conhecem um pouco do mundo exterior:

“Nous disséquons des mouches (65) ( . ), nous mesurons des lignes, nous assemblons des nombres”

As ciências exatas não os embaraçam: são capazes de medir com perfeição o mundo que os cerca; mas o domínio da física é muitíssimo menor que o da “metafísica” confessa o “filósofo” de nosso planeta:

“nous sommes d'accord sur deux ou trois points que nous entendons, et nous disputons sur deux ou trois mille que nous n'entendons pas”

---

Cet aspect de la ménippée était, par certains côtés, très proche de ses oeuvres (...) Rappelons la forte répercussion en Dostoïévski de la *culture dialogique* de Voltaire et de Diderot” (Id., Ib., p. 194).

Voltaire constituiria, assim, um dos vários canais que teriam levado Dostoïévski a um convívio mais íntimo com a literatura carnalizada.

Fiódor Mikháilovitch projetou mesmo escrever “um *Candide* russo”:

“Dostoïévski é atraído por um gênero particular do romance filosófico do século XVIII, que resolve, na base de um entrelaço agudo, importantes problemas da cultura espiritual. São as obras de Voltaire, Diderot, Rousseau (...) Durante todo o inverno de 1869, Dostoïévski releu no estrangeiro Voltaire e Diderot, e em 1877 anotou a sua intenção de “escrever o *Candide* russo” (Grossman, L. — *Dostoïévski artista*, Editora Civilização Brasileira, São Paulo, 1967, p. 27).

(“Dostoïévski eut même de projet d'écrire un '*Candide* russe”) (Bakhtin, op. cit., p. 194).

Assim sendo, poder-se-ia mesmo admitir a existência de um elo histórico entre *Micromégas* e *O sonho de um homem ridículo*, ou melhor a sugestão de um sobre o outro.

O versátil autor de *Zadig* e o atormentado criador de Ivan Karamazov tinham algo em comum: a visão carnavalesca do mundo, que impregna a fina ironia do intelectual francês, adaptando-se também ao temperamento e à cosmovisão de Dostoïévski que, tímido e hipersensível, epilético, “homem do subsolo”, dialógico na vida na arte, deveria sentir-se à vontade no clima de liberdade formal e permeamento filosófico dos gêneros carnalizados. Sua visão global, totalizante, da realidade em que mergulham as personagens, cada qual com sua *Weltanschauung* peculiar e autônoma, ajusta-se aliás magnificamente à plasticidade da literatura carnalizada, com seus gêneros sério-cômicos, que praticam a livre invenção, numa pluralidade de estilos e vozes. A livre invenção, Voltaire a pratica; mas uma só é a voz que conduz a narração demonstrativa de seu pensamento.

(65) — Conf. nota 59 e 60.

Nesse pessimismo relativo ao conhecimento humano está latente a incapacidade humana de abarcar o infinito (66), de compreender os minstérios últimos do universo. De nada valem as disputas: a “metafísica” perde-se nas abstrações.

No fim do movimento, nova aguilhoadada a Fontenelle:

“Le petit nain de Saturn, étonné de leurs réponses, fut tenté de prendre pour des sorciers ces mêmes gens auxquels il avait refusé une âme un quart d’heure auparavant”

4º.) De “Enfin Micromégas leur dit” até “cela est clair”

É a disputa filosófica sobre o conceito de alma: o peripatético cita Aristóteles em grego, sem nada compreender; o cartesiano afirma que as idéias, inatas, são esquecidas com o nascimento; o discípulo de Malebranche sustenta a visão em Deus, isto é, a união da inteligência humana à Divina, para a aquisição das idéias; e o seguidor de Leibniz, apoiado na teoria da harmonia preexistente, estabelece uma relação ambivalente entre corpo e alma.

Note-se o cômico das definições:

“L’âme est un *entéléchie*, et une raison par qui elle a la puissance d’être ce qu’elle est:

à precisão da citação opõe-se o caráter vicioso da definição pelo indefinido. No discurso do cartesiano, o abrupto e prosaico “est obligée d’aller à l’école” contrasta com “un esprit pur” que recebeu “toutes les idées métaphysiques” Por fim, a constatação da ignorância humana diante da essência das coisas:

“Tu vois quelques attributs; mais le fond de la chose, le connais-tu?”, indaga o siriano. “Non”, responde o cartesiano — “Tu ne sais donc point ce que c’est que la matière”, conclui Micromégas.

5º.) De “Un petit partisan de Locke” a “qu’on ne pense”: a fala sensata do partidário de Locke, em oposição às dos outros “filósofos” do navio, revela a simpatia de Voltaire pelo empirista inglês, que recusa a teoria cartesiana das idéias inatas:

“je sais que je n’ai jamais pensé qu’à l’occasion de mes sens”

Não compete ao homem limitar o poder de Deus, afirma Voltaire pela boca do discípulo de Locke:

“qu’il soit impossible à Dieu de communiquer la pensée à la matière, c’est de quoi je doute fort. Je révère la puissance éternelle; il ne m’appartient pas de la borner”

A simpatia por Locke se evidencia na atitude dos gigantes, no início do parágrafo seguinte:

“L’animal de Sirius sourit: il ne trouva pas celui-là le moins sage; et le nain de Saturne aurait embrassé le sectateur de Locke sans l’extrême disproportion”

É a tradução narrativa da idéia do autor

6°.) De “Mais il y avait” a “du Saturnien”

A arrogância imbecil do “sorboniqueur” sintetiza toda a fúria antiescolástica de Voltaire, que se expande no riso carnavalesco dos viajantes, para culminar com a queda do minúsculo navio num dos bolsos do saturniano. É o paradoxo do antropocentrismo do tonista em relação à condição cósmica do homem.

Note-se a força plástica da descrição do riso “dos deuses”, que sacudiu os viajantes espaciais. Voltaire cita Homero:

“Et, brusquement, un rire inextinguible jaillit parmi les Bienheureux” (67).

O movimento termina com a queda do imperceptível barquinho terrestre, queda essa que simboliza a destronização definitiva dos seres humanos, dominados por pretensões ridículas, cimentadas por uma intolerância agressiva.

7°.) De “Ces deux bonnes gens” até o fim do capítulo.

Volta o oxímoro *infiniment petits/infiniment grand*: o desmesurado orgulho humano contrasta ridiculamente com a insignificância cósmica do homem.

---

(67) — Homère, *Iliade*, “Les Belles Lettres”, Paris, 1949, tome I, p. 26, v. 599.

Micromégas promete aos ocupantes do barco um livro de filosofia, com as causas primeiras e as razões últimas:

“Il leur promet de leur faire un beau livre de philosophie (. . .) dans ce livre, ils verraient le bout des choses”

O livro foi levado à Academia de Ciências de Paris; mas, quando o secretário o abriu, viu apenas um livro em branco. A alusão a Fontenelle é agora direta, pois se trata da Academia de Ciências de Paris. O livro em branco lembra o episódio de Zadig com o eremita:

“Il lui demanda quel livre il lisait. “C’est le livre des destinées, dit l’hermite; voulez-vous en lire quelque chose?” Il mit le livre dans les mains de Zadig, qui, tout intruit qu’il était dans plusieurs langues, ne put déchiffrer un seul caractère du livre” (68).

O conhecimento do destino do homem, das razões últimas e das causas primeiras ultrapassa a compreensão humana. Não é para seres finitos.

*Micromégas* é, pois, uma menipéia moderna. A liberdade temática, com suas invenções “maravilhosas”, aí está a serviço da sátira ao homem do século XVIII e de todos os tempos. É o “fantástico experimental”, em que abundam os oxímoros e os elementos cômicos. O “riso reduzido” alcança proporções carnavalescas, como vimos.

A “mise à l’épreuve” da idéia filosófica guia os títeres, manipulados por um autor onisciente, numa narrativa monológica, linear, sem recuos temporais ou hesitações do narrador. Após a apresentação de Micromégas e a ligeira “intromissão” do narrador:

“un jeune homme de beaucoup d’esprit, que j’ai eu l’honneur de connaître dans le dernier voyage qu’il fit sur notre petite fourmilière”,

sem nenhuma consequência posterior, os elementos narrativos se justapõem numa sucessão temporal rigorosa, interrompida apenas pelas contínuas alusões irônicas, ligadas em geral à época do autor.

---

(68) — Voltaire, *Romans et Contes*, Garnier, 1960, p. 52.

O “riso reduzido” é a expressão da arguta perspicácia desse narrador onisciente, ideólogo e julgador único do mundo do narrado.

A presença freqüente da época situa historicamente a obra.

Os aspectos de Atualidade, o cômico das situações esbarram com os mais cruciantes problemas do destino do homem: sua insignificância cósmica contrasta com o relativo poder de seu intelecto, que, a cada passo, tropeça no mistério . e uma insatisfação permanente o acompanha até a “metamorfose” da morte.

Os elementos de “diálogo socrático”, que aparecem, por exemplo, na conversa entre o siriano e o discípulo de Descartes:

“Mais qu’entends-tu par esprit? — Que me demandez-vous là? ( ) on dit que ce n’est pas de la matière. — Mais sais-tu au moins ce que c’est que de la matière? — Très bien ( . ) — Eh bien! dit le Sirien, cette chose qui te paraît être divisible, pesante, et grise, me dirais-tu bien ce que c’est? Tu vois quelques attributs; mais le fond de la chose, le connais-tu? — Non, dit l’autre. — Tu ne sais donc point ce que c’est que la matière”

submetem-se à estrutura monológica do conto. Não se trata de colocar verdades em confronto, mas de provar o erro do cartesianismo.

À entronização dos homens (capítulo VI) segue-se a paulatina destronização, que culmina com o “escândalo” do fantoche “en bonnet carré qui coupa la parole à otus les animalcules philosophes ( . ) il regarda de haut en bas les deux habitants célestes; il leur soutint que leurs personnes, leurs mondes, leurs soleils, leurs étoiles, tout étoiles, tout était fait uniquement pour l’homme” A resposta foi o riso carnavalesco dos seres extraterrenos, ou seja, a destronização do homem ao nível da narração. À entronização corresponde a fé na ciência; à destronização, a estupidez, o sectarismo e a irremediável limitação do conhecimento humano.

Entre os dois infinitos, que pode o homem fazer? Renunciando às vãs disputas metafísicas, refugiar-se nas ciências exatas, e aceitar o relativismo da ordem natural e sua condição de ser finito, que nunca jamais poderá abarcar o Infinito. É o pensamento de um grande deísta do século XVIII francês.

## A TRAJETÓRIA DE UM CRÍTICO (\*)

*João Alexandre Barbosa*

### I

Quando, em 1981, propus, e foi aprovada pela Congregação desta Faculdade, a concessão do Título de Professor Emérito ao Professor Antonio Candido de Mello e Souza tinha a certeza de que não apenas fazia o papel do colega mais jovem que se lembra, com gratidão, do mais velho que se aposenta, e se aposenta por tempo de serviço e não pela idade, felizmente, mas de estar concorrendo para que se cumprisse uma justiça tão óbvia que, naquela minha proposta, não havia uma justificativa maior do que o próprio nome do homenageado. Era como se dissesse que o seu nome não precisa da ornamentação dos currículos desde que era a Faculdade que saía ganhando com a concessão. Assim foi, assim é.

Por isso mesmo, não enumerei Títulos e feitos do nosso Professor Emérito: ele já o era antes que a Faculdade lhe concedesse o título que hoje se lhe entrega. Neste sentido, solicito aos meus colegas de Congregação a oportunidade para, agora, tecer alguns comentários sobre a personalidade intelectual, que hoje homenageamos, buscando articular algumas características que me parecem as mais marcantes de sua figura de crítico e professor. Não é que aspire a qualquer objetivismo seco: com o Prof. Antonio Candido aprendi, quer como seu leitor desde os fins da década de 50, quer como seu companheiro de trabalho desde os fins da década seguinte, que existe uma personalidade crítica (que pode ser a marca tanto do crítico literário quanto do professor) em que se fun-

---

(\*) — (Saudação a Antonio Candido na Congregação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em 30/08/84, quando da concessão do Título de Professor Emérito).

dem, de modo harmonioso, os traços subjetivos e objetivos com que o homem compõe o quadro de suas aspirações individuais e coletivas, articulando motivos intelectuais, afetivos e emocionais.

Na verdade, trata-se de algo mais fundamental: é que no Professor Antonio Candido a noção do trabalho intelectual e o seu produto, a obra daí resultante, está de tal modo associada à existência do Professor que é impossível, pelo menos para mim, falar do que há de mérito em um sem mostrar aquilo que é substância da outra. Para dizer de outro modo, entre o crítico literário e o Professor sobressai a figura do intelectual que assume e justifica, expandindo, aquelas atividades. O crítico não é só crítico porque a sua percepção da literatura, alimentada por uma enorme massa de leituras, refaz a todo momento noções herdadas pelo esforço de articulação das diversas ciências do homem; O Professor não é só Professor porque a curiosidade de novos saberes, a invenção de novos modos de análise e interpretação, as sínteses luminosas e precisas, desfazem a rotina e a mesmice da pura transmissão do conhecimento. E como se uma coisa alimentasse a outra, no crítico é possível encontrar, a cada passo, o traço característico do Professor que discrimina, resume e abre novos caminhos, assim como no Professor está sempre presente o gosto pela invenção de novos modos de ver os textos literários, as súbitas interrelações, a expressão cuidadosa de quem mantém a espontaneidade da fala sob o estrito controle da escrita interiorizada. Daí talvez, um índice freqüente de estilo: a fala que incorpora o gosto pela posição rigorosa dos tempos da linguagem escrita (e o próprio Prof. Antonio Candido observou algo semelhante na prosa falada do amigo Rodrigo Mello Franco de Andrade) e a escrita que não foge à fascinação do coloquial. Transfigurando a gravidade na graça e leveza dos objetivos inesperados e das classificações desabusadas (basta, neste caso, lembrar o título de um de seus mais ricos ensaios, aquele que escreveu sobre Manoel Antonio de Almeida: "Dialética da Malandragem"). Deste modo, entre o crítico e o Professor, o intelectual atua como uma espécie de agente, simultaneamente, de controle e subversão: de controle, na medida em que os objetivos do crítico são determinados por uma ampla visão de cultura literária e histórico-social, atenta para os limites da autonomia do texto literário levando-o sempre a preferir falar em autonomia relativa; de subversão na medida em que a função do Professor é impelida a alargar-se para além das mesquinhas conveniências didáticas, criando, para os alunos, um espaço mais arejado de livre debate, correlações não só entre obras autores ou teorias, mas entre a literatura, a sociedade, o mundo, a vida. Está claro

que não se chegou a este patamar sem um longo percurso durante o qual se foi constituindo a personalidade intelectual a que hoje temos a enorme alegria de render esta homenagem. Permitam-me acentuar algumas etapas deste percurso.

## II

Tudo começou na década de 40. De um lado, os inícios como Professor Universitário, Assistente de Sociologia nesta Faculdade, que exercerá entre 1942 e 1957; de outro, crítico literário da Revista *Clima* (1941-1943), da *Folha da Manhã* (1943-1945) e do *Diário de São Paulo* (1945-1947).

A primeira atividade, a de Professor de Sociologia, além de marcar de modo decisivo a sua compreensão do fenômeno literário como estrutura e função, cuja origem está no rico manancial da Antropologia Social e Cultural que será o fundamento da Tese defendida em 1954, e publicada dez anos depois, *Os Parceiros do Rio Bonito*, foi também responsável por um distanciamento que eu chamaria de saudável entre a prática da literatura como crítica e o seu ensino Universitário, não obstante os seus remotos ensinamentos como Professor de Português e História em Cursos Secundários.

A segunda atividade, a de crítico literário, logo o transformaria no crítico a quem Álvaro Lins, o mais respeitado crítico do Brasil naquele momento, podia se referir da seguinte maneira, numa das notas de seu *Diário de Crítica*, publicado em 1951: “Antonio Candido é o que poderemos chamar, sem qualquer exagero, um crítico completo. Não lhe falta nenhum dos atributos do grande crítico. Tem, em graus superiormente desenvolvidos, a inteligência, a cultura, a sensibilidade, a independência de atitudes e a nobreza dos sentimentos. É verdade que outros críticos brasileiros do passado e de hoje apresentam estas mesmas qualidades, em conjunto, ou algumas delas, isoladamente. Há alguma coisa, porém, em que todos Antonio Candido sobrepuja: é na forma artística da expressão. O seu vocabulário crítico, por exemplo, é o melhor de toda a literatura brasileira neste gênero” Qualifique-se melhor a observação de Álvaro Lins: a “forma artística de expressão” não como sinônimo apenas do bem escrever, de algum beletismo mal definido, mas como assenhoração de uma linguagem crítica adquirida não somente no trato freqüente com o que havia de melhor na crítica de então (leia-se: o New Criticism Norte-americano, a Estilística de

Sapin ou Auerbach, o ensaísmo francês de Thibaudet) mas ainda a própria tradição em língua portuguesa indo desde a leitura dos críticos brasileiros do passado até os seus contemporâneos mais velhos, em que sobressai, por exemplo, o mestre do estilo crítico da surdina e da sutileza que foi Augusto Meyer. Era precisamente o domínio desta linguagem crítica que permitiria ao Prof. Antonio Candido a releitura da obra crítica de Sílvio Romero no trabalho com que, em 1945, concorreu à Cátedra de Literatura Brasileira desta Faculdade: *Introdução ao método crítico de Sílvio Romero*. O jovem de vinte e tantos anos não apenas obtinha a maior média do Concurso (e a sua não indicação para o 1º lugar é uma dessas injustiças que se transformam, por assim dizer, em caso triste não apenas para a instituição mas em paradigma da própria fragilidade dos julgamentos humanos. Basta ler a narrativa a respeito feita por Antonio Arinos de Mello Franco, um dos examinadores do Concurso, em suas memórias), mas instaurava uma maneira de apreender a crítica literária de modo integrativo, articulando a preocupação teórica (que será na própria noção de método) com uma ampla leitura do quadro histórico e social. Como ele mesmo dirá anos depois, no prefácio para a reedição da obra, “esta tese é uma análise teórica, mas feita na perspectiva da história” Era, de fato, o que marcava os quinze artigos que publicou na *Revista Clima*, os noventa que constituíram a sua colaboração na *Folha da Manhã* ou os sessenta rodapés semanais escritos para *O Diário de São Paulo*. Na verdade, os inícios da crítica literária do Prof. Antonio Candido, nesta década de 40, eram também os inícios do problema que fundamenta a crítica literária brasileira posterior: de que modo articular estrutura social, história, e forma literária, artística.

Neste sentido, é precioso o texto “Um Crítico” publicado como introdução à 5ª série do *Jornal de Crítica*, de Álvaro Lins, na verdade composto de artigos publicados na *Folha da Manhã* e *O Diário de São Paulo*, em 1943 e 1946, respectivamente. Ali já se afirma a difícil articulação entre literatura e história, sobretudo através das duas partes em que dividia a sua argumentação para tratar da 4ª série do *Jornal de Crítica*. Em ambas, utilizando títulos que parodiavam as nomeações de velhos Romances, o problema está centrado na possibilidade de bem dosar as relações entre crítica e política.

Lê-se na 1ª parte: “De como a coexistência do crítico e do político representa velha tradição e de como é louvável”, e na 2ª “De como a coexistência se revela paralelismo e não compenetração

e de como, embora seja a melhor atitude para o nosso tempo, revela um enfraquecimento da crítica, vista em perspectiva histórica”

Compenetração: eis a base de uma procura que vai orientar a atividade crítica posterior do Prof. Antonio Candido, transformando-se num dos traços mais marcantes de sua contribuição para a história da crítica literária no Brasil.

Logo cedo, ele percebia (e o seu texto sobre Sílvio Romero era bem o começo desta percepção) que a crítica literária deve vincular duas paixões no ato da leitura: a interpretativa e a analítica. Se aquela dá à crítica uma função ampla de compreensão cultural, esta é indispensável para que a atividade não perca a sua especificidade e desague no paralelismo fácil e tautológico.

Deste modo, o texto sobre Álvaro Lins assenta as suas bases numa indagação fundamental acerca dos limites e correlações da crítica e da história, buscando esclarecer o modo pelo qual a crítica literária intervém no social sem perda de sua função analítica das obras. Atento para o que se passava na própria esfera da criação literária, sem fazer da crítica apenas um epifenômeno da explicação historicista ou sociologista, o Prof. Antonio Candido podia indagar num texto luminoso e intensamente profético: “Quem sabe os críticos profissionais não perderão, por uns tempos, a sua razão de ser, já que a literatura criadora se torna cada vez mais cheia de crítica?”

O tempo daria respostas diferentes à pergunta essencial: o nascimento de uma crítica feita nas Universidades mais voltada para o rigor das pesquisas, às vezes não sabendo bem dosar as paixões interpretativa e analítica, caindo na extravagância dos métodos e dos esquemas, embora, às vezes, sabendo articulá-las e dando bons resultados; a recuperação de uma crítica de gosto e parcial, crítica de criadores, cujas origens remontam aos inícios da nossa modernidade (de que Baudelaire ou Valéry, para não citar um nome mais próximo como T. S. Eliot, são exemplos modelares), o desaparecimento da crítica de rodapé em jornais e sua substituição pelas resenhas, quase press-releases, sem a força dos argumentos e das reflexões mais demoradas, etc, etc.

De qualquer modo, a pergunta do Prof. Antonio Candido haveria de encontrar de sua parte uma resposta de coerência: em 1945 publica o Livro *Brigada Ligeira* que, reunindo textos antes apa-

recidos na *Folha da Manhã*, era a marca de sua presença na crítica profissional e como que o encerrar-se de uma fase.

Na verdade, embora iniciando-se por um ensaio sobre Oswald de Andrade (“Estouro e libertação”), que marcará definitivamente os estudos posteriores sobre o grande guerrilheiro do nosso Modernismo, o livro era visto pelo autor, como o seu próprio título queria indicar, na espera de, para usar as suas palavras, “futuramente, poder alinhar os couraceiros numa crítica mais trabalhada e profunda, liberta das limitações de rodapé” É o que se realiza na década seguinte.

### III

É, de fato, na década de 50 que a opção pelo ensino Universitário da Literatura opera a convergência definitiva do Professor e do Crítico.

Por um lado, foi na então jovem Faculdade de Assis que, a partir de 1958, encontrou ambiente favorável para testar, como Professor, aquilo que, como crítico, acumulara desde a década anterior; por outro lado, em 1957, terminava a elaboração da obra que iniciara em 1945 — *A Formação da Literatura Brasileira*, publicada em 2 vols. em 1959 —, com a qual não apenas soldava, de uma vez por todas, a sua condição de Professor e Crítico, mas alterava a própria evolução de nossa historiografia literária.

Na verdade, se é possível detectar os seus vínculos com os historiadores literários do passado (e o próprio Prof. Antonio Candido explicita-os no “Prefácio” ao 1º vol.), a sua grande contribuição está no ponto-de-vista assumido: não uma História da Literatura Brasileira, mas alguns ensaios que recobrem o que chamou de “momentos decisivos” (de 1750 a 1880), isto é, aqueles em que se constitui um sistema literário no quadro mais amplo, da cultura brasileira. Sistema que, por um lado, é identificado na relação autor-obra e público e, por outro, implica na idéia básica do jogo entre dependência e autonomia (velho *topos* de toda a nossa historiografia literária ou, para dizer de outro modo, a maneira pela qual a Literatura Brasileira foi traduzindo a cultura metropolitana dos países fontes e criando as condições para uma expressão brasileira. Neste sentido, por exemplo, são básicos os textos escritos sobre as origens do nosso romance em correlação com a estrutura social da Monarquia, ou mesmo a sutura entre paisagem física e cultural na experiência poética de Cláudio Manuel da Costa.

Não me demorarei nos exemplos da importância da obra: seria muito difícil encontrar quem, estudando a nossa literatura, não se tenha alimentado de uma ou outra de suas análises e interpretações. Faço, todavia, questão de acentuar um ponto que me parece fundamental em sua contribuição. Formularei da seguinte maneira: a relação básica entre estrutura e função, que o Prof. Antonio Candido apreendera com o trato da Antropologia Social e Cultural, permite-lhe o equilíbrio admirável entre as duas paixões essenciais da crítica: a interpretativa e a analítica. A função da obra no sistema literário e, daí, no quadro da cultura, é sempre fundada na análise de seus componentes estruturais enquanto obra literária, artística, estabelecendo-se, deste modo, uma compenetração dinâmica entre a obra literária enquanto objeto artístico e sua existência enquanto significação cultural.

Ancorado neste princípio, nada é, ou vem a ser, secundário na leitura crítica: anotações sociológicas, apontamentos históricos, digressões biográficas, correções bibliográficas, tudo é transformado por um sólido questionamento acerca da estrutura e função dos textos. Por isso mesmo, a presença e defesa do gosto literário (sem dúvida, aprendido na leitura de T. S. Eliot e Thibaudet) não se esconde mas, pelo contrário, é explicitamente declarado. Assim, por exemplo, no “Prefácio” que escreveu para as *Páginas Avulsas*, de Plínio Barreto, em 1958, espécie de defesa do leitor possuído pela intuição, a frase de definição do ato crítico é lapidar: “Crítico é apreciar; apreciar é discernir; discernir é ter gosto; ter gosto é ser dotado de intuição literária”

Era, por certo, uma espécie de movimento compensatório que o crítico utilizava para mostrar a relatividade dos esquemas e métodos adotados pelo Professor. Por isso mesmo, não é casual que, no mesmo ano em que publicava a sua grande obra historiográfica, 1959, fizesse aparecer um volume de ensaios, *O Observador Literário*, constituído de textos de natureza bem diversa: anotações argutas sobre autores brasileiros (Gonzaga, o Parnasianismo, Machado de Assis e a Música, José Lins do Rego), temas universais (o tema do convite amoroso, uma admirável leitura de tópico crítico em Eliot, o romance e Stendhal, Nietzsche) e textos de origem bem mais íntima, confundindo memórias e reflexões históricas (sobre Mário de Andrade, sobre Oswald de Andrade, sobre esta figura singular de anarquista que foi Teresina Carini Rocchi, depois dando título a seu último volume de ensaios, *Teresina, etc.*, de 1980, sobre as cartas de um Voluntário da Guerra do Paraguai).

Desta maneira, ao mesmo tempo que as funções de Professor iam orientando uma prática do rigor analítico-interpretativo ou mesmo pedagógico, como por exemplo, é possível ler no ensaio sobre Graciliano Ramos, *Ficção e Confissão*, também de 1959, em “A Literatura e o Público”, “Arte e Sociedade”, ou “A estrutura da escola” o Crítico lê Alexandre Dumas, em “Monte Cristo ou Da Vingança” Guimarães Rosa, em “O sertão é o mundo”, Joseph Conrad, em “Aventura e Exotismo”, Stendhal, em “Melodia Impura”, etc. etc.

O que quero dizer é que, a partir de então, a simbiose entre um e outro é perfeita e, deste modo, configura-se o intelectual a que hoje prestamos esta homenagem.

#### IV

Na verdade, as obras publicadas nos anos 60 indiciam muito bem a articulação conseguida entre o Professor e o Crítico.

De um lado, está o volume *Tese e Antítese*, de 1964, cujo eixo analítico-interpretativo é o modo pelo qual, em alguns textos literários, ocorre a recuperação da personalidade dividida por força da própria construção literária. Uma espécie de análise da estrutura a partir do ângulo de convergência entre o social e o psicológico por força da simbolização própria da arte.

De outro lado, está *Literatura e Sociedade*, de 1965, que recolheu alguns ensaios já nomeados, sobretudo voltados para a discriminação das relações entre estrutura social e forma literária, como “Crítica e sociologia”, “A Literatura e a Vida Social”, “Estímulos da Criação Literária”, “Estrutura literária e função histórica” ou esquemas de compreensão da atividade literária em diferentes tempos históricos, como “Letras e idéias no período colonial”, “Literatura e Cultura de 1900 a 1945” ou “A Literatura na evolução de uma comunidade”

Em fins de 1960, o Prof. Antonio Candido assume as funções de Professor de Tétoria Literária e Literatura Comparada desta Faculdade e seu trabalho de Crítico e Professor, do ponto de vista da produção literária, manifesta-se, por esses anos, em duas obras escritas em colaboração: *A Personagem de Ficção*, de 1964, e *Presença da Literatura Brasileira*, do mesmo ano.

Desta forma, estava completo um ciclo: os anos seguintes, até sua aposentadoria, serão marcados por uma intensa atividade universitária, seja na formação de numerosos mestres e doutores em Teoria Literária (dentre os quais, tenho a honra de me incluir), seja na elaboração cuidadosa de uma equipe docente para a Área, seja no exercício didático de cursos que vão desde os teóricos até os de Literatura Comparada, sustentados por uma autoridade tranquila de anos e anos de leitura e prática no trato com alunos e colegas, seja na criação do Instituto da UNICAMP

Nem mesmo o desastre político e social ocorrido a partir do golpe militar de 1964 enfraqueceu a sua atividade. Se os acontecimentos o levaram, como a tantos outros, a ausência do País (em seu caso, a Universidade de Paris, de 1964 a 1966, e a Universidade de Yale, em 1968), a sua presença na Universidade foi sendo marcada por uma posição de dignidade exemplar. Exemplar em, pelo menos, dois sentidos: no sentido de que a autoridade intelectual juntava-se ao comportamento ético-político de recusar qualquer forma de acomodação à ditadura e no sentido de que, por outro lado, as suas atitudes serviam de exemplo para tirar os mais jovens do desânimo e da angústia em que se viam jogados pela irracionalidade e pelo oportunismo. E isto se fazia, sobretudo, pelo esforço em preservar a atividade intelectual, quer como crítico, quer como professor, de qualquer tentativa de degradação, ainda que dita provisória ou passageira. Não de preservá-la de um contágio com a realidade mesquinha do mundo em volta: de afirmá-la como recurso de oposição ao rebaixamento da vida cultural que o país passou a sofrer.

Neste sentido, não houve interrupção: os livros e ensaios que publicou a partir de então dão testemunho de uma força crítica capaz de superar o sofrimento íntimo de quem assistia estarrecido do que é capaz o homem em sua ânsia pelo poder espúrio e desumano. Aí estão os *Vários Escritos*, conjunto de ensaios, publicado em 1970, e os ensaios ainda não reunidos “Dialética da Malandragem”, de 1970, “Subdesenvolvimento e Literatura na América Latina”, de 1970, “O Mundo-Provêrbio”, de 1972, “A Literatura e a Formação do Homem”, de 1972, “A Degradação do Espaço”, de 1972, “Primeiros Baudelairianos no Brasil” de 1973, “Timidez do Romance”, de 1973, entre outros, para mostrar a continuidade de uma obra e a permanência de seu autor.

Obra e autor que já não se distinguem na História da Literatura Brasileira, de tal forma uma responde pela definição do outro e ambos autorizam os versos de Carlos Drummond de Andrade, com os quais encerro estas minhas palavras.

Palavras comovidas de alegria, por um pernambucano do Recife com quem o Prof. Antonio Candido conversou, pela primeira vez, em Assis, São Paulo, em 1961, (e me pediu para chamá-lo apenas pelo nome, sem o título) e que chegou a ter honra de saudá-lo neste momento, graças ao gesto delicado de meus colegas de Congregação. Eis os versos:

“Arguto, sutil Antonio  
a captar nos livros  
a inteligência e o sentimento das aventuras do espírito,  
ao mesmo tempo em que, no dia brasileiro,  
desdenha provar os frutos da árvore da opressão,  
e, fugindo ao séquito dos poderosos do mundo,  
acusa a transfiguração do homem em servil objeto do homem”

## O AUTOR E SEUS PROBLEMAS (\*)

*Eugène Ionesco*

“Por que é que o senhor escreve?” — é uma pergunta que fazem freqüentemente ao escritor.

“Vocês deveriam saber” poderia responder-lhes o escritor.

“Vocês deveriam saber, visto que nos lêem, pois se vocês nos lêem e continuam a nos ler, é porque encontraram em nossos escritos o que ler, algo como um alimento, algo que corresponde a uma necessidade. Mas por que vocês têm essa necessidade e que espécie de alimento somos nós? Se sou escritor, por que você é meu leitor? É em você mesmo que você vai encontrar a resposta à pergunta que me faz. O leitor ou o espectador responderá, esquematicamente, que ele lê ou vai a um espetáculo para se instruir ou para se divertir. De um modo geral, essas são as duas respostas possíveis. Instruir-se: isto quer dizer saber o que é quem escreve e o que ele escreve; ou então, alguém mais modesto diria que é para achar respostas para as questões a que ele próprio não consegue responder. Quem quer divertir-se, isto é, esquecer as preocupações do dia, alegrar-se com a beleza do que lê ou vê, vai acusar-nos de aborrecê-lo, caso lhe pareça que queremos instruí-lo ou doutriná-lo. Quem quer instruir-se, — caso lhe pareça que queremos divertir-lo, talvez até às suas custas, e distraí-lo — poderá criticar-nos por não darmos respostas a todos os problemas que ele próprio não pode resolver. A partir do momento em que alguém escreve um soneto, um “vaudeville”, uma canção, um romance, uma tragédia, os jornalistas passam a assediá-lo para saber qual a sua opinião sobre a canção ou a tragédia, o socialismo, o capitalismo, o bem, o mal, a matemática, a astronáutica, a teoria quântica, o amor, o futebol, a culinária, o chefe de Estado. “Qual é a sua concepção de vida e da morte?”, perguntou-me um jornalista sul-americano

---

(\*) — Tradução: Grupo de alunos do 1º e 2º anos do Curso de Tradução (Francês) USP — agosto de 1982: Almerinda R. Robin, Elza T. Mariano, Ermantina G. Gomes, Maria do Carmo Savietto, Myriam Arruda Campos, Olgo H. Shimabukuro e Vera Lúcia O. Nitsch. Revisão: Maria de Lourdes Rodrigues e Mário Laranjeira.

no momento em que eu descia as escadas do navio com as malas na mão. Coloquei as malas no chão, enxuguei o suor do rosto e pedi que me desse vinte anos para refletir sobre a questão, sem, contudo, poder garantir que ele terá a resposta. “É o que pergunto a mim mesmo”, disse-lhe eu, “e escrevo justamente para me fazer essa pergunta” Peguei de novo minhas malas, achando que o havia decepcionado. Nem todos têm a chave do universo no bolso ou na mala. Se um escritor, um autor me perguntasse por que eu leio, por que vou a um espetáculo, responderia que vou, não para adquirir conhecimento, mas, simplesmente, para travar conhecimento com esta coisa, com este alguém que é a obra. Minha curiosidade de saber, dirijo-a à ciência e aos cientistas. A curiosidade que me leva ao teatro, ao museu, à seção de literatura de uma livraria é de outra natureza. Quero conhecer o rosto e o coração de alguém que poderei amar ou não amar.

O escritor fica embaraçado com as perguntas que lhe fazem porque ele também as faz para si mesmo, estas e muitas outras, e porque ele acha que há outras ainda que ele poderia fazer, mas que nunca chegará a fazer; muito menos a responder.

Em sua solidão, longe dos jornalistas e dos doutrinadores aliados em geral, todo homem, inclusive o escritor, respira. Às vezes ele se pergunta, às vezes não, por que respira. Interrogando-se ou não, ele não pode deixar de respirar. O escritor não apenas respira, mas, já que é escritor, escreve. Só depois de ter começado a escrever é que ele se interroga sobre a finalidade e a razão do que está fazendo. Ele se pergunta, então, falando para si mesmo, sem interromper seu trabalho (como um marceneiro que reunisse o material necessário para fazer um armário, continuando embora a pensar em seus problemas ou mesmo no que vem a ser um armário, sem que esses problemas o interrompessem na feitura do armário): Por que é que eu escrevo? (1) O que isto significa? Será que tenho alguma coisa a mais do que os outros homens para dizer? Será que eu quero me afirmar, isto é, justificar a minha existência? Será por ter medo da morte e desejar continuar a viver nos outros após minha morte física? Para salvar o mundo? Para salvar a mim mesmo? Para louvar a Deus ou glorificar o universo? Para tentar enxergar mais claro dentro de mim mesmo, investigar-me, compreender-me, explicar-me? Será por que não me compreendo e desejo as explicações dos outros? Será porque eu me sinto só

---

(1) — Existem obras que são apenas reflexões, interrogações sobre si mesmas. Podemos citar como exemplos os poemas de Mallarmé, Valéry, etc. Entretanto, parece-nos que as indagações da obra sobre si mesma separam-se dela e do poeta indagador e se tornam simples material, como outros, na obra que se cria, elementos constitutivos do “monumento”, de sua estrutura.

e quero romper esta solidão e comunicar-me ou confraternizar-me com meus semelhantes?

Será que são falsas todas as razões que acabo de enumerar e outras, secretas, me impelem a fazer uma coisa que as razões aparentes desconhecem, dissimulando apenas, voluntária ou involuntariamente, a razão profunda? Será por desejar entender o mundo que eu quero colocar, pelo menos para mim, um pouco de ordem neste imenso caos? E por ser a escrita, a arte uma forma de pensamento em movimento? Ou será simplesmente porque a criação é uma necessidade instintiva, extraconsciente, porque imaginar, inventar, descobrir, criar é uma função tão natural quanto a respiração? Será por eu desejar brincar e, neste caso, qual será o significado disso?

O próprio autor saberá realmente o que ele faz? Tenho a impressão de que ele é também vítima de um engodo. Ele tem intenções conscientes, por certo. Aplica-se, por exemplo, em provar alguma coisa. Acredita que o que pretende provar é o essencial de sua obra. Depois percebe, ou então alguém percebe que a afabulação é mais importante do que aquilo que considerava essencial, que o que ele queria provar não interessa e que só tem interesse a maneira pela qual ele queria provar ou a construção. Seria desejo do autor simplesmente construir uma espécie de edifício que não fizesse mais do que materializar e manifestar as leis da construção literária ou teatral tal qual o construtor que, no fundo, não faz mais do que materializar e concretizar as leis da arquitetura? Depois de desativado, um templo deixa de ser um local de culto, podendo transformar-se em hospital, delegacia ou ficar vazio, mas ele permanece, em sua essência, um edifício, uma obra de arquitetura e não um templo; na realidade, ele nunca foi um templo, apenas *serviu* de templo, assim como uma obra poética, dramática, etc., pode ser utilizada temporariamente como instrumento de propaganda, obra didática, de reeducação política, etc. Os poderes farão dela o que quiserem; não a impedirão de ser o que ela é: um edifício vivo, criação. Acontece que a obra do escritor é cheia de problemas, de intenções de toda espécie, de tomadas de posição, é crítica da sociedade, da condição humana. O autor pensava também que não ia falar de si mesmo e, sem querer, ele se expõe. E a qualidade essencial da obra será constituída justamente pelas confissões que lhe terão escapado. Até mesmo essas confissões serão interpretadas contraditoriamente, deturpadas, sem dúvida. Serão dirigidas talvez contra o autor, mas isto já é outro assunto.

Eu sei. Todas essas questões já foram formuladas e filósofos, teólogos, psicólogos, sociólogos esforçaram-se por dar-lhes resposta. Milhares de livros já debateram tais problemas.

Acho que todas as razões que acabo de expor são falsas e são verdadeiras. Verdadeiras se adotadas todas, falsas se adotada apenas uma ou algumas delas. Levaria tempo, mas não me seria, talvez, muito difícil escolher uma ou outra dessas razões e defendê-la, apoiando-me numa filosofia, numa ou noutra teoria e numa bibliografia. Tenho consciência também do risco em que incorro procurando responder sozinho. Vou dizer o que já foi dito e nada de novo nem de interessante sairá, talvez, de meu testemunho. Mas é preciso correr este risco. Pior para mim, pior para vocês.

Os impulsos mais contraditórios ou complementares, tudo me leva a escrever: o orgulho, a vontade do poder, a detestação, o desejo de me redimir, o amor, a angústia, a nostalgia, o desatino, a confiança, a falta de confiança, a certeza do que afirmo, a incerteza, o desejo ardente de ser esclarecido, o desejo de esclarecer, o divertimento mas se é para me divertir, por quê, então, esta dificuldade, este cansaço insuperável quando estou trabalhando? —, a humildade. Parece-me que tudo isto está contido e se vê nas obras literárias e que elas o dizem melhor do que o próprio autor poderia fazê-lo quando fala a respeito. Talvez fosse melhor calar-se? Mas, então, estaríamos abordando um outro problema: deve-se agir ou não se deve agir, deve-se viver ou não se deve, é preciso fazer algo? pois todos nós sabemos que escrever é também agir. Serei eu a voz de um único indivíduo? O que invento ou creio inventar, o que descrevo, o que descubro ou creio descobrir será arbitrário? Existe uma necessidade? Tem-se necessidade desta obra? Tem-se necessidade de quem quer que seja? Estou sendo solicitado ou estou me impondo? E, neste caso, com que direito? Qualquer outra pessoa não poderia estar em meu lugar? É evidente que o autor é interpretado, julgado, aceito ou repellido, que ele é um instrumento do concerto e que o concerto existe. Conta-se com ele. Mesmo que seja para negá-lo. Não se nega o que não existe. O autor diz para si: eu sou, portanto, com os outros; se eu sou com os outros, isto quer dizer que sou também os outros, que outros falam pela minha voz, que eu sou muito mais os outros do que eu próprio. Mas que quer dizer ser eu próprio? Serei eu, simplesmente uma encruzilhada, um liame onde forças diversas se unem e se confrontam? Ou serei eu um ser único e, justamente por isso, cause surpresa e sou levado a verificar objetivamente que desperto interesse? Talvez um e outro? Mas isso é ainda um problema diferente. O que é ser si-mesmo? Este si-mesmo que é, é absoluto? é relativo? Este “eu” (que pensa, é claro), este ego. não posso defini-lo; este pensamento meu é, talvez, um pensamento determinado pelos outros. Somos cada um de nós intercambiáveis ou insubstituíveis? Seja uma

coisa ou outra, ou então, uma e outra, isso parece justificar suficientemente o autor de estar aqui, de dizer ou tentar dizer alguma coisa. Este pensamento afasta o mal-estar que ele poderia sentir de estar aqui; se escrever, agir, é uma manifestação de orgulho, não querer escrever, agir, fazer, ainda pode ser orgulho.

Antes de tudo, devo confessar pessoalmente que a teologia ou a filosofia não me fizeram compreender por que existo. Também não me convenceram que se deva fazer alguma coisa desta existência e que se deva ou que se possa dar-lhe um sentido. Não me sinto pertencer inteiramente ao mundo. Não sei a quem o mundo deve pertencer e, todavia, não me venderei nem venderei o mundo a ninguém. Se, mesmo assim, sinto-me um pouco daqui, é simplesmente porque, à força de existir, a isso me habituei. Tenho antes a impressão de que sou de outro lugar. Se soubesse qual é esse lugar, seria bem mais fácil. Não vejo como se pode responder a esta pergunta. O fato de ser tomado por uma incompreensível nostalgia seria, contudo, o sinal de que existe um outro lugar. Este outro lugar é, talvez, se assim posso dizer, um “aqui” que não encontro; o que procuro não está, talvez, aqui. Alguns responderam ou acreditaram poder responder e dar a solução. Fico feliz por eles e os felicito. Quanto a mim, constato portanto simplesmente que eu estou aqui, este “eu” difícil de definir, e é justamente para exprimir, para dar a conhecer o meu espanto e a minha nostalgia que escrevo. Este é um primeiro ponto assentado.

Quando passeio pelas ruas de Paris e vagueio pelo mundo, é meu espanto e minha nostalgia que eu passeio. Parece-me que não tenho pontos de referência; outras vezes, parece-me ter alguns. Eles me parecem pouco estáveis, mutáveis, acabam por se esvaír. Vocês devem ter notado, com toda evidência, que já caí em contradição. Será porque não soube pôr ordem nesta contradição ou nas contradições? Será porque vivemos em vários planos de consciência e estes são contraditórios? Uma vez mais, acredito que as duas coisas são verdadeiras. De tempo em tempo, creio crer, penso que penso, tomo partido, escolho, combato e, quando o faço, faço-o com veemência e obstinação. Mas há sempre em mim uma voz que me diz que esta escolha, esta veemência, esta afirmação não têm fundamento seguro, absoluto; que deveria renunciar a elas. Não tenho sabedoria bastante para ligar meus atos à minha incerteza profunda. Por que tudo isso? Estas perguntas, cada um as faz a si mesmo, quando está só. Nesta perplexidade angustiante, o escritor escreve. E este é um segundo ponto assentado. Todos nós o percebemos.



## O “ESTRAMBÓTICO” EM MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

*Maria Helena Nery Garcez*

“Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron”

*Gérard de Nerval*

Numa das narrativas de *Céu em Fogo*, datada de outubro de 1914, a que se intitula *Asas*, o narrador personagem assim nos apresenta seu protagonista, o poeta russo Zagoriansky:

“Não pudera, com efeito, esquecer mais a inexplicável criatura esguia, de longos cabelos mordoírados, rosto litúrgico, olhos de inquietação — que, alta madrugada, eu vira a primeira vez, perto de Notre-Dame, solitária e estática. Mas não, como seria admissível, contemplando a Catedral na bruma violenta da ante-manhã de outono — estramboticamente, ao contrário, de costas para ela, a olhar o céu, abismada, num enlevo profundo. ” (1).

A despeito de o narrador caracterizar sua personagem com o adjetivo “inexplicável” — termo recorrente, obsessivo no léxico do poeta de Orpheu — tentaremos uma intelecção da “estrambótica” atitude em que Zagoriansky foi-nos apresentado. Compreendê-la de duas maneiras, até o presente momento. A primeira, que passaremos a expor a seguir, servirá de ponto de partida para as reflexões deste trabalho, enquanto que a segunda, que virá como decorrência do corpo da exposição, servir-lhe-á de fecho.

O que, em primeiro lugar, chama a atenção e é “estrambótico”, é que Zagoriansky esteja de costas para um dos monumentos máximos da arte arquitetônica da cultura ocidental, que o despreze

---

(1) — Sá-Carneiro, Mário de — *Céu em Fogo*, Lisboa, Ática, 1956, p. 171.

em favor da contemplação do “céu” ou, como mais adiante nos será esclarecido, em favor da contemplação da “beleza insuspeita do Ar” (p. 174).

Verificamos aqui uma intencional afirmação de independência relativamente aos padrões da Arte convencional, uma busca deliberada, consciente, de uma Arte nova, de uma Arte outra, que, de forma mais decisiva, seja realmente criação, isto é, invenção de um objeto autônomo, o mais desvinculado possível de qualquer finalidade utilitária. Zagoriánsky parece buscar uma Arte completamente gratuita, uma Arte “pura”. Ele parece estar, portanto, dentro de uma das linhas diretrizes do pensamento estético dos fins do século XIX e do início do século XX, que se caracterizou por uma exigência de ir às raízes do fenômeno artístico, por uma busca de sua essência. Nunca, em todo o desenvolvimento da arte, buscou-se tão ansiosamente a “poesia pura”, “o romance puro” “a pintura pura”, a “música pura”. É nas primeiras décadas do século XX que surge a arte abstrata e uma impressionante sucessão de movimentos — tanto na literatura quanto nas artes plásticas — visando todos, de uma forma ou de outra, a liberação de uma atitude mimética em relação ao real, uma renovação no sentido de depurar a arte, de construir uma “arte artística” nas palavras de Ortega y Gasset.

Mário de Sá-Carneiro escreve e publica as suas obras principais, *A Confissão de Lúcio*, *Dispersão* e *Céu em Fogo*, a partir de 1914: as duas primeiras, precisamente, em 1914 e a última em 1915. Notemos que, se ele as escreve e publica durante a primeira guerra mundial, vivendo bem próximo do conflito pois que se encontrava em Paris, não há, no entanto, em seus escritos, nenhuma alusão àquele fato histórico, nada que permita nem ao menos entrever o drama angustiante pelo qual passava a Europa.

As ideologias totalitárias, provenientes da evolução do pensamento hegeliano levada a cabo pelos grupos de direita e pelos de esquerda disputavam-se a adesão das elites intelectuais. A obra de Sá-Carneiro, no entanto, mantém-se, de igual modo, alheio a essas discussões ideológicas, apresentando-nos personagens impermeáveis a qualquer tipo de problemática política ou social. Sá-Carneiro lida com Artistas e sua obra parece falar-nos da Arte como tema de eleição. Feitas estas considerações, levantamos, não obstante, uma questão: a obra de Sá-Carneiro falar-nos-á única e exclusivamente da Arte?

Este autor da “belle époque”, durante os conturbados lances da primeira guerra mundial, continua perpetuando a cultura esté-

tica dos impressionistas e decadentes, fascinado pela “via factice” dos music-halls parisienses, dos seus cafés, dos grandes boulevards, dos teatros, contemplando esteticamente a vida urbana e seu dinamismo, o cosmopolitismo, a deambulação vagabunda pela Cidade, à Baudelaire. Contudo, repetimos a pergunta: na obra de Sá-Carneiro encontraremos apenas uma atitude esteticizante?

Para começar a responder a esta questão, recorreremos a um texto da *Confissão de Lúcio*, em que a personagem Ricardo Loureiro, o poeta de *Diadema*, faz a seguinte confidência ao escritor Lúcio Vaz, personagem narradora do romance:

“Paris! Paris! (. . .)

Como eu amo as suas ruas, as suas praças, as suas avenidas! Ao recordá-las longe delas — em miragem nimbada, todas me surgem nem resvalamento arqueado que me transpassa em luz. E o meu próprio corpo, que elas vararam, as acompanha em rodopio.

De Paris, amo tudo com igual amor: os seus monumentos, os seus teatros, os seus bulevares, os seus jardins, as suas árvores. Tudo nele me é heráldico, me é litúrgico.

(. . .)

Entretanto, Lúcio, não creia que eu ame esta grande terra pelos seus bulevares, pelos seus cafés, pelas suas atrizes, pelos seus monumentos. Não! Não! Seria mesquinho. Amo-a por qualquer outra coisa: por uma auréola, talvez, que a envolve e a constitui em alma — mas que eu não vejo; que eu sinto, que eu realmente sinto, e lhe não sei explicar!.. ” (1)

Se Zagoriansky era caracterizado como uma figura “inexplicável”, agora Ricardo, ao falar de seu amor por Paris, confessa discernir no seu mundo interior uma sensação que efetivamente experimenta, que é inegável, mas que é, também inexplicável: Paris aparece-lhe envolvida por uma “auréola”, não vista pelos sentidos externos, mas “sentida” de qualquer outra maneira, aparece-lhe em “miragem nimbada” que a “constitui em alma”

Ora, tal tipo de linguagem não é gratuito, nem apenas esteticizante. Recordemos que ele também aparece para caracterizar a figura de Zagoriansky, quando o narrador-personagem diz:

---

(2) — Sá-Carneiro, Mário de — *A Confissão de Lúcio*. Lisboa, Edições Ática, 1968, ps. 56 e 57.

“Logo de início eu confessara ao estrangeiro já o conhecer de vista — e ter-me impressionado muito o seu aspecto *auréolado* e a sua estranha atitude, olhando o espaço, ...” (*Céu em Fogo*, p. 173).

Aparece ainda para caracterizar outro artista, personagem de *A Confissão de Lúcio*, Gervásio Vila-Nova: “ coisa bizarra, no seu corpo havia mistério — ( ) a verdade é que em redor da sua figura havia uma auréola” (*Confissão de Lúcio*, p. 20).

Se tivéssemos a preocupação de fazer um levantamento exaustivo das ocorrências dos termos “auréola”, “aura” e do verbo “nimbar” verificaríamos que os exemplos se multiplicariam maciçamente. O mesmo resultado de excesso seria obtido se pesquisássemos estatisticamente os termos: “estranho”, “bizarro”, “fantástico”, “estrambótico”, “destrambelho”, “errado”, “irreal”, “inexplicável”, “mistério”, “sombra”, “perturbador”, “além” “outro”, “novo”, “extraordinário”, “astral”. É que o mundo construído por Sá-Carneiro está indissolivelmente ligado à dimensão do desconhecido, à dimensão do que excede a realidade natural, isto é, à dimensão do “além-natural”, do “extraordinário” no sentido mais forte do termo.

Se Mário de Sá-Carneiro não se preocupa com os conflitos políticos e sociais, se a grande guerra mundial não tem repercussão explícita na sua obra, não é apenas porque adote uma atitude puramente esteticizante, mas é porque seu âmbito de preocupações é bem outro: Mário de Sá-Carneiro preocupa-se fundamentalmente com o mistério do ser, com uma realidade cujo nômene não é possível atingir contando tão somente como o auxílio dos sentidos e da razão com uma realidade que, para ele, é inexplicável e que ele percebe na envolta numa “auréola”, que lhe parece habitada por uma espécie de alma, quer se trate dos seres animados, quer se trate dos convencionalmente tidos como inanimados. Se o poeta de Orpheu parece desentender-se das discussões ideológicas entre as esquerdas que tumultuavam sua realidade cultural, parece-nos que é porque do idealismo ele escolheu a linha que vem da teosofia de Schelling e que, posteriormente, inspirou a filosofia do Inconsciente de von Hartmann, esta filosofia que vê, na Natureza, um espírito universal que a anima e a conduz, que unifica todos os seres num só grande Ser, dotado de inteligência e de vontade. Julgamos que é o Inconsciente que explicará o “inexplicável” das atitudes e das situações encontradas na obra do autor de *Dispersão*. É o Inconsciente

que atrairá Lúcio a Paris, que dará a razão daquele enigmático início do romance: “Por 1895, não sei bem como, achei-me estudando direito na Faculdade de Paris (. . .)” (p. 19) e que elucidará os inumeráveis “não sei como”, “não sei porque”, “não sei por onde”, “não sei quando” que encontramos disseminados, abundantemente, em todas as suas narrativas, servindo como exemplo a antológica *A Grande Sombra*.

Cumpre, porém, lembrar que se a filosofia de Schelling e de von Hartmann estão ligadas ao panteísmo, e que, se a propósito de Schelling, pode-se falar em Teosofia, é na segunda metade do século XIX que uma outra doutrina esotérica conhece um renovado impulso com as obras de Hippolyte Léon Denizard Rivail, mais conhecido pelo nome de Allan Kardec.

É a partir de 1857 que, em Paris, este autor publica suas principais obras: *O Livro dos Espíritos* (1857), *O Que É o Espiritismo* (1859), *O Livro dos Mediuns* (1861), *O Evangelho segundo o Espiritismo* (1864), etc. Lembremo-nos também de que não só as obras espíritas mas a praxis destes fenômenos mediúnicos alastrou-se com impressionante rapidez por toda a Europa, pretendendo abrir as portas do Além, da realidade extra-mundana, a grupos de iniciados.

A um leitor atento, a obra de Sá-Carneiro revela-se como que fascinada pela perspectiva de ingresso no Ministério que a doutrina esotérica do espiritismo pretendeu oferecer ao homem do final do século passado. Esta obra que parece tão desconcertante a um leitor desprovido de conhecimentos na área do ocultismo, que lhe coloca enigmas até mesmo insolúveis sem o recurso a estas noções, esta obra abre-se com facilidade, torna-se transparente ao que possui alguns rudimentos deste saber. Desta forma, *A Confissão de Lúcio* está montada sobre um fenômeno de materialização do perispírito, *A Grande Sombra* sobre o fenômeno de reencarnação, *Eu-Próprio o Outro* sobre o da personificação ou desdobramento da personalidade, e assim por diante.

O que é curioso, porém, é que todos os personagens das narrativas de Mário de Sá-Carneiro, todos sem exceção alguma, são artistas ou, como é o caso do Prof. Antena, podem ser considerados como tais. Ricardo Loureiro é o poeta por antonomásia, aquele que está coroado de Louros, como seu sobrenome indica. Aliás, a etimologia de Ricardo nos diz que esse nome significa rei, o senhor mais forte, rico. Ricardo Loureiro, o poeta que possui poderes

mediúnicos extraordinários, manipulando a realidade fenomênica, é o mais rico, é o rei, é o senhor mais forte, é aquele que inicia Lúcio Vaz. Ora este, que não é poeta, mas apenas escritor, é, como o seu nome indica, filho da luz, é lúcido, guia-se pelo conhecimento racional.

A *Confissão* vai-nos propor a iniciação de Lúcio no Mistério, no Além, iniciação guiada por Ricardo, que coloca Lúcio diante do inexplicável, diante de um fato tão misterioso que reduz sua lucidez à impotência. Lúcio acaba tornando-se o cortesão de Ricardo. Este inicia, aquele é iniciado. Ricardo, o coroadado de louros, o triunfante, é, portanto, o poeta por excelência, o Artista na plena acepção da palavra, o Orpheu que desce aos Infernos, que conhece o Além, que desvenda dimensões ocultas aos que se movem exclusivamente no âmbito da realidade fenomênica.

Por que as personagens de Sá-Carneiro são todas artistas e sua obra nos fala tanto da Arte? Acreditamos que porque Sá-Carneiro vê o Artista como o privilegiado, como o dotado de percepções extraordinárias que o colocam acima da “gente média”, ou, como ele também o diz, da “gente normal”. O Artista é aquele que possui poderes mediúnicos e é por isso que ele é um “aureolado” e que seu rosto é “litúrgico” e “heráldico”. O Artista é aquele que “sente” que conhece intuitivamente o Além-real e que penetra no mistério. Há uma supremacia do conhecer intuitivo sobre o conhecer sensorial e racional, há uma profissão de fé na Arte como instrumento de desvendar o oculto e de obter um domínio outro sobre o ser. É por isso que o modelo de todas as suas narrativas é o mesmo: há um impossível natural, que é um desafio, a ser vencido pelo Artista de algum modo misterioso. O Artista, vencedor, é pois o coroadado de louros, isto é, o iniciado no Mistério, mistério esse que ao homem médio, ao burguês, nem ao menos é dado ver, que ao filósofo apenas é dado rondar, mas nunca penetrar, já que este se guia pela Razão. A obra do Artista, a obra do Arte, tal como Marta em *A Confissão de Lúcio*, serve, então, como mediação entre o leitor e o mundo novo, “estrambótico” desvendado pelo vencedor

O Artista é o Mago, é o Medium, noutras palavras, é Orpheu, aquele que pertence a duas realidades, a fenomênica e a meta-fenomênica, é aquele que estabelece uma ponte (pontífice) entre as duas, é aquele vencedor que, nos versos de Gérard de Nerval, atravessou por duas vezes o Aqueronte.

Creemos estar respondida a pergunta que lançamos a respeito do caráter puramente esteticizante da obra de Mário de Sá-Carneiro. Como vimos não se trata apenas de uma contemplação gratuita do espaço urbano, de uma contemplação meramente estética da Cidade e de seu dinamismo. Não se trata, menos ainda, de uma mera alienação dos grandes problemas humanos.

Para concluir, procuremos a segunda compreensão, que nos parágrafos iniciais anunciáramos, da atitude “estrambótica” de Zagoriansky.

Esta personagem está de costas para Notre-Dame, está de costas para uma Catedral. Ora, na Catedral está metonimicamente representada toda a fé e a mística exotérica, a fé e a mística que é oferecida para todos, tanto para as elites quanto para a gente “média” Esta abertura da iniciação no Além e no Mistério que é oferecida pelo cristianismo fica patentemente demonstrada no mistério do Natal, quando são atraídos para a adoração do Deus feito homem, tanto os reis magos do Oriente — os iniciados na Astrologia, os sábios ou as elites — quanto os simples pastores que vigiavam seus rebanhos nos arredores da gruta. Zagoriansky está de costas para a Catedral, e isto pode ser também entendido como um estar de costas para a mística exotérica e um voltar-se para a mística esotérica, aquela a que só poucos têm acesso, aquela que se dirige a um grupo de eleitos, a uma aristocracia de iniciados, os Artistas.



## LITERATURA E HISTÓRIA: O EXEMPLO DE VICTOR HUGO

*Maria Teresa de Freitas*

Dizem às vezes brincando que um francês que quer estudar as formas de governo, encontrará todos os exemplos possíveis estudando apenas a História de seu país, tantas foram as variações que ele sofreu. A isso, poder-se-ia acrescentar: alguém que queira conhecer a História da França no século XIX, não precisa muito além de conhecer a vida e a obra de Victor Hugo.

É certo que tudo pode ser História: História de vidas, História da Literatura, História demográfica, História política, História social, História até das mentalidades, valorizada recentemente pelas grandes transformações por que passou a História no início do século XX, e cujas relações com a Literatura são de particular importância. Mas, no caso de Victor Hugo, pode-se dizer que tudo é *mais* História. Isso porque a história de sua vida e de sua obra é, ao mesmo tempo, a História das revoluções — e das evoluções — políticas, sociais e literárias da França no século XIX, a tal ponto que é impossível referir-se a essa História sem pronunciar o seu nome.

Sua vida: foi, ao lado de Lamartine e de Chateaubriand, dos poucos poetas românticos que efetivamente participaram dos movimentos políticos da época, chegando até a ocupar cargos de uma certa importância no cenário político. Sua obra: apesar dos excessos românticos, da fertilíssima imaginação e do subjetivismo ostensivo, seus escritos, nos mais variados gêneros, poucas vezes deixaram de levar em conta, de uma forma ou de outra, acontecimentos históricos e implicações sociais; como talvez nenhuma outra, essa obra reflete a evolução das idéias literárias, políticas e morais do século todo. Vida e obra tornam-se assim inseparáveis sob a égide da História.

A participação de Victor Hugo na História, porém, se deu quase exclusivamente através da palavra, oral ou escrita. Nada mais natural: para um poeta, para um escritor, a palavra pode ser um

meio de ação. E ela o foi, nas mãos de V Hugo, com as mais diversas finalidades. Muitos foram, aliás, os que criticaram duramente sua “maleabilidade” política, que se adaptava aos diferentes governos que se sucediam na França após o Império de Napoleão I: poeta oficial das sucessivas monarquias — a dos Bourbons e a dos Orléans —, partidário depois até de um “império liberal”, bonapartista que era, terminaria sua vida servindo a República que tanto hesitara em aceitar; a tal ponto que, quando enfim resolveu aderir a essa forma de governo, os jornais apontavam as contradições de um homem que iniciara sua carreira literária com “odes bourbo-nianas”, e sua vida política como membro da “Câmara dos Pares” da monarquia de Louis-Philippe I. Há porém quem o justifique: numa época em que a República apenas nascia na França, confusões políticas se multiplicavam, diferentes regimes se sucediam, e tanto sangue se derramava em nome das mais diversas ideologias, não seria de se estranhar que tanto tempo tivesse sido necessário ao poeta para fundar com coesão suas convicções; sua incoerência política teria sido simplesmente a incoerência política do próprio século; sua carreira literária teria sido apenas perturbada por todas as paixões, como o foi também o panorama literário da época. Há enfim aqueles que o defendem com vigor: as sucessivas mutações representariam, na verdade, uma evolução na sua busca cada vez maior de liberalismo, já que não apoiou — e nem mesmo suportou, forçando-se ao exílio — a única mudança verdadeiramente autoritária, o Segundo Império, estando sempre a favor da liberdade e contra a tirania — o que bem reflete sua obra, que vai do mais puro conservadorismo aos mais republicanos anseios.

Victor Hugo: visconde, oficial da *Légion d'honneur* sob duas diferentes monarquias, “par” da França durante a monarquia constitucional de Louis-Philippe, representante do povo na II República, símbolo vivo do fim do autoritarismo e da definitiva instalação da República na França. Autor de um número sem fim de poemas, de peças de teatro de grande sucesso, de eloqüentes discursos para os mais diversos fins, de longos e intrincados romances que figuram entre os mais vendidos na França, na época. Qual teria sido a verdadeira mola motora a impulsionar uma vida tão intensa e uma obra tão fecunda? Uma ambição desmedida, em busca sempre de uma certa forma de poder? Uma versatilidade confusa porém privilegiada, que foi apenas o reflexo de uma época, uma de suas mais eloqüentes expressões? Ou anseios verdadeiramente humanitários, de poeta denunciador das opressões e das misérias sociais, defensor de todas as liberdades?

Se a resposta se mostra difícil, as evidências são reveladoras. “Contra o sucesso não há argumento”, diz um ditado popular. E sucesso é o que não faltou a esse homem, desde a imensa vendagem de seus livros, até às delirantes aclamações populares, sobretudo na volta do exílio, passando, entre outras, pelas gloriosas comemorações populares de seus oitenta anos, e culminando com a apoteose de seu enterro. E, se esse sucesso foi, como todos sabem, devido em grande parte ao fato de ter sido ele o “pai” do Romantismo na França, não se pode esquecer que a História exerceu grande influência em sua obra, comprometendo-a sobremaneira com a atualidade da época, a tal ponto que se pode dizer que ele foi também, de certa forma, o precursor da Literatura engajada, que iria conhecer seus anos áureos um século mais tarde em seu país.

“Fui jogado aos 16 anos no mundo literário por paixões políticas”, escreverá Hugo em 1829, no prefácio de uma de suas peças, *Marion de Lorme*. Com efeito: o início de sua carreira literária, subvencionado por Louis XVIII, já possui cunho político: as duas odes de 1818, “*Les Vierges du Verdun*” e “*Le retablissement de la statue d’Henri IV*”, exprimem o mais puro conservadorismo de um monarquista católico; e, no prefácio das *Odes et poésies diverses*, de 1822, o poeta declara que, na base de sua obra, se encontram duas intenções concomitantes, a literatura e a política; o que ele busca é a “renovação da ode histórica, emprestando-lhe uma idéia fundamental qualquer, apoiada sobre acontecimentos contemporâneos”. Não seria essa a mesma idéia fundamental que estaria na base da futura literatura de combate na França? Sem dúvida: algum tempo depois, o jornal *La Muse Française* — órgão oficial do grupo dos Românticos — publica uma corajosa ode censurando o governo pela queda ministerial de Chateaubriand; assinado: Victor Hugo.

Morre Louis XVIII; nasce “*Les Funérailles de Louis XVIII*”; a História e a poesia. Sobe ao trono Charles X, irmão do antigo monarca, que se apressa em declarar V Hugo oficial da *Légion d’Honneur* e em convidá-lo para a sagração; a resposta é imediata: *Ode sur le sacre de Charles X*; o acontecimento histórico e sua expressão poética.

Entretanto, a decepção causada pela desgraça que atingira Chateaubriand aumenta, na medida em que o regime de Charles X vai se tornando, aos poucos, autoritário; e a figura carismática de Napoleão, herança talvez do pai, combatente e servidor do Império, começa a obcecá-lo e a servir-lhe de inspiração literária: *Odes et Ballades*, 1826, e *Ode à la Colonne*, 1827. exaltam a glória do

Império, e revelam em seu autor o bonapartista escondido ou reprimido até então. Essa rebelião política, cantada em versos, se faz acompanhar de uma rebelião literária, representada no palco: *Cromwell*, também em 1827, vai, como dirá Vigny, “cobrir de rugas” todas as tragédias da época. Primeiro drama propriamente romântico, seu célebre prefácio é considerado um marco histórico na Literatura, e faz de seu autor o chefe de uma nova escola. Verdadeiro manifesto anti-clássico, esse prefácio propõe a ruptura com as regras literárias estabelecidas no passado, e inovações totalmente revolucionárias, que vão desde a mistura dos gêneros até à valorização do povo na Literatura, passando pela reivindicação de integrar o grotesco na obra de arte:

“ la muse moderne .. sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière (...) Tout ce qui existe dans le monde, dans l'histoire, dans la vie, dans l'homme, tout doit et peut s'y réfléchir, mais sous la baguette magique de l'art” (1).

Trata-se, como se vê, de um grande apelo à liberdade em Literatura. Apenas em Literatura? E por acaso existem duas liberdades distintas, uma literária, outra política?

Para V Hugo, não: dois anos depois, uma nova peça, *Marion de Lorme*, será proibida pela censura de Charles X — certamente porque atacava indiretamente a monarquia absoluta, já anunciada antes por Richelieu, que se preparava nos bastidores do poder: a História temendo a influência da Literatura. No mesmo ano, 1829, numa época em que nem se cogitava colocar em questão a pena de morte, Hugo publica *Le dernier jour d'un condamné*, romance-tese, que não é outra coisa senão um comovente discurso de defesa pela abolição da pena de morte; o autor elimina propositalmente a intriga romanesca propriamente dita, e confere à personagem uma psicologia o mais geral possível, para tentar retratar os tormentos morais e físicos de todo condenado à morte. Eloquência e lirismo juntam-se aí com vistas ao resultado a ser obtido, que não é, em hipótese alguma, apenas despertar a curiosidade e o interesse do leitor, mas sobretudo comovê-lo para convencê-lo. Era a primeira de suas batalhas por essa causa; como arma de combate, o romance.

---

(1) — “Préface” de *Cromwell*. Paris, Larousse, 1949. págs. 25 e 45.

No ano seguinte, um drama onírico, liberto de todas as regras e imposições do Classicismo, consegue enfim transpor as “sagradas” portas clássicas da *Comédie Française*; era *Hernani*, de Victor Hugo. E, ao mesmo tempo em que vencia assim a tradição clássica literária, a peça se mostrava também profundamente histórica: a célebre batalha travada no palco, naquele mês de fevereiro, parecia anunciar uma outra, travada nas ruas, cinco meses depois; atrás das barricadas parisienses, que se ergueram em julho de 1830 para derrubar Charles X, cujas medidas autoritárias prenunciavam a instalação da monarquia absoluta, podia-se reconhecer muitos dos rostos avistados na platéia da *Comédie Française* na noite de estréia de *Hernani*. A revolução literária havia pressentido — e de certa forma preparado — a revolução política. Em suas notas, Hugo escreveu: “Precisamos da coisa República e da palavra Monarquia”: a revolução de Julho levaria a França à monarquia constitucional de Louis-Philippe, que deveria conduzir gradativamente o país de volta à República. Aos vencedores, um hino: *Ode à la Jeune France*; a poesia cantando a História.

Todavia, em vez de esperanças, são decepções que sobrevêm; uma insatisfação geral do povo vai provocar sangrentos motins e violentas repressões. Dessa insatisfação, Hugo tentará ser não apenas o porta-voz — o “eco sonoro” como ele próprio se intitulara numa das poesias de *Feuilles d’Automne*, em 1831 —, mas muito mais: o Poeta — aquele que, segundo ele, é investido de uma *missão a cumprir*, qual seja, a de levar a verdade ao povo, instruí-lo, alertá-lo para o perigo, e, acima de tudo, defendê-lo, conforme precisara nos prefácios de suas peças:

“Le drame a une mission nationale, une mission sociale, une mission humaine (. . .) Le théâtre doit à la foule une philosophie, aux idées une formule, à chacun un conseil, à tous une loi (. . .) Le théâtre est un lieu d’enseignement” (2).

Como não reconhecer aí a linguagem do escritor engajado, aquele que se propõe como objetivo lutar por uma causa? São os problemas sociais que o preocupam; e, acima de tudo, uma certeza: a de que a questão social deve ter prioridade sobre a questão política. Doravante, será esse seu programa literário, que abrange a poesia, o teatro e o romance, e que o levará mais tarde às assembleias políticas. Assim, o teatro será para ele — não só, mas também —

---

(2) — Citado por A. Tolédano, *Victor Hugo* (coll. Les grands orateurs républicains) Monaco, Hemera, 1949, pág. 15.

uma espécie de tribuna política e social, que antecede a verdadeira tribuna onde subirá em breve: *Le roi s'amuse*, 1832, severo contra a monarquia, é precedida de manifestações contra o rei e a aristocracia; por ordem do monarca "liberal", a peça será suspensa *sine die*, após a primeira apresentação: novamente, a História tomando a Literatura. Seus demais dramas da década serão todos de natureza social e reivindicatória, culminando com *Ruy Blas*, em 1838, cujo tema filosófico é o povo aspirando atingir as camadas mais elevadas da sociedade. Também sua obra em prosa revela, cada vez mais, tendências humanitárias. Em 1831, é o grande *Notre-Dame de Paris*, imenso afresco da Paris do século XV. que situa a intriga melodramática num contexto histórico preciso, e apresenta um quadro sólido dos hábitos e costumes da Idade Média; no prefácio de 1832, Hugo exorta o leitor a:

“ ..démêler sous le roman autre chose que le roman, et à suivre le système de l'historien et le but de l'artiste à travers la création du poète” (3);

o sistema do historiador: restituir a época em questão; o objetivo do artista: denunciar as injustiças e as misérias sociais. A História e a Literatura. *Claude Gueux*, 1834, é seu segundo combate pela abolição da pena de morte; baseado num fato verídico, constitui um exemplo concreto da tese geral do anterior; é a amplificação poética do discurso de defesa apresentado pelo próprio acusado.

No entanto, apesar dessas idéias progressistas de cunho democrático, a quimera do império liberal sob o signo de Napoleão não o abandona. Frustrada sua tentativa de ação — a morte de Napoleão II no exílio inutiliza os contatos mantidos com vistas a preparar sua possível volta ao trono da França —, revela, através de suas poesias, as ilusões que sobreviveram às esperanças perdidas: alguns poemas de *Les Chants du Crépuscule*, em 1835, e o *Retour de l'Empereur*, em 1840, por exemplo, prosseguem a tarefa de espalhar a lenda napoleônica e seu antigo sonho com uma espécie de “bonapartismo social” capaz de conciliar sua admiração por Napoleão e suas aspirações igualitárias; apesar de suas tendências democráticas, mantém a idéia de uma elite dirigente.

Contudo, a Literatura não lhe basta; cada mais se vê atraído pela vida pública, e se julga dotado para fazê-la progredir: se os políticos não conseguem resolver a crise, não caberia aos intelectuais

---

(3) — P. Berret, *Victor Hugo*. Paris, Garnier Frères, 1939, pág. 335.

substituí-los? Com o casamento do príncipe herdeiro, o novo duque de Orleans, surge para o poeta a oportunidade de realizar seus anseios: a noiva, a princesa alemã Helena de Macklembourg, é amante fervorosa de Literatura, e, em particular, do romantismo francês; seu poeta preferido não é outro senão. Victor Hugo. Abrem-se assim para ele as portas do Palácio Real; inicia-se assim para ele a escalada em direção a um cargo político oficial. Em 1841, quando é afinal eleito membro da severa Academia Francesa de Letras, a família real adentra solenemente, pela primeira vez, as portas do Instituto, para ouvir o discurso de posse; e, perante toda a elite literária e política da época, V Hugo faz, para espanto de todos, uma profissão de fé exclusivamente política e social, verdadeira “candidatura a uma câmara”, ou “programa ministerial”, como chegou a comentar um jornal da época. Nesse discurso, ele oferece sua colaboração à dinastia dos Orleans, como guia espiritual: é a missão do poeta.

Aqui começa extra-oficialmente sua carreira política: num espaço de quarenta anos, ele irá, sempre por meio de imagens literárias, tentar criar sucessivamente um rei, uma regente, um imperador, e por fim, uma república européia. Oficialmente porém, continua a ser “apenas” um escritor; mas sempre um escritor preocupado com a História e com os problemas de sua época. *Le Rhin*, 1842, onde cotejam poesia, história e pitoresco, foi redigido após três viagens aos países do Reno, quando então se documentou minuciosamente sobre a História da Alemanha, colheu lendas, observou paisagens, anotou detalhes; “Conclusion du Rhin” artigo que se seguiu à obra e que ele próprio considera um “frio e grave” estudo de História, aborda questões de política estrangeira; *Les Burgraves*, do ano seguinte, reconstitui os burgos do Reno numa época brutal, sendo, ao mesmo tempo, pretexto para uma profissão de fé sobre a unidade dos povos.

Em 1845, consegue afinal o tão sonhado cargo político: é nomeado para a Câmara dos Pares — Alta Câmara Real, espécie de Senado da época, onde se misturavam a antiga aristocracia e a nova feudalidade burguesa —, para grande decepção dos republicanos, que há quinze anos aguardavam sua adesão. No entanto, inicia-se aí a fase menos produtiva da sua vida literária, que durará até 1852, início de seu longo exílio. Sabe-se que já preparava nessa época os gigantescos *Les Contemplations* e *Les Misérables*; mas é fato também que a ação política o absorvia amplamente. Por outro lado, seus discursos na Câmara, onde tentava aplicar seus ideais políticos e sociais, constituíam verdadeiras páginas literárias: apesar de reivindicatórios, eram feitos de variações líricas em torno de temas políticos,

e, além disso, elaborados a partir de processos dramáticos. É o que explica a eloquência com que, em todos esses anos de tribuna, defenderá questões como: a insurreição dos camponeses na Polônia austríaca, a anistia do irmão de Napoleão — no que contribuiu para a autorização da volta à França de todos os membros da família Bonaparte, condenados ao exílio —, a liberalidade do Papa Pio IX, a liberdade da Imprensa e do Ensino, a abolição da pena de morte, o incentivo às letras e às artes, o sufrágio universal: “poesias políticas recitadas na tribuna”, como dirá P. de Lacretelle, um de seus mais ferozes críticos (4). A Literatura na História. Além disso, a familiaridade com a família real vai lhe servir como fonte de um novo gênero de atividade literária: tendo adquirido o hábito de anotar num diário encontros, conversas, fatos quotidianos, publica em 1847 *Choses vues*, fragmentos de um testemunho histórico, onde são descritos hábitos e costumes da época; por trás das descrições, estarão constantemente presentes as preocupações com a questão social; assim por exemplo, ao sair de uma festa, o poeta observará o olhar do povo sobre os convidados, e prenunciará:

“Quand la foule regarde les riches avec ces yeux-là, ce ne sont pas de simples pensées; ce sont des événements (. .). L'ancienne Europe s'écroule. .; demain est sombre et les riches sont en question dans ce siècle comme les nobles au siècle dernier” (5).

É a revolução proletária que ele prevê: a História na Literatura.

Entre 1848 e 1851, Victor Hugo sofrerá a grande metamorfose política de sua vida, que marcará indelevelmente a imensa obra que ainda lhe resta a escrever. De monarquista transformado em bonapartista e depois em orleanista fervoroso (com a abdicação de Louis-Philippe I, por ocasião da Revolução de fevereiro de 1848, lutará pela regência da duquesa de Orleans, já que o duque morrera e seu filho era menor), o poeta irá afinal aderir à República — “cette majestueuse forme sociale. ., que nos pères ont vue grande et terrible dans le passé, et que nous voulons tous voir grande et bien-faisante pour l'avenir” (6) —, primeiramente como representante

---

(4) — P. de Lacretelle, *Vie politique de Victor Hugo*. Paris, Hachette, 1928, pág. 48.

(5) — Cf. Alain Décaux, *Victor Hugo*. Libr. Académique Perrin, 1984, pág. 670.

(6) — Citado por A. Tolédano, op. cit., pág. 19.

da ala direita, por quem fora eleito para a Assembléia Constituinte, e depois enfim como aliado do então enfraquecido grupo dos socialistas. Cometera o grande erro político de apoiar a candidatura de Louis-Napoléon Bonaparte, sobrinho de Napoleão, à presidência da II República; para isso, contara com um precioso instrumento de combate, o jornal *L'Événement*, que seus filhos fundaram e dirigiam sob sua orientação. Mais tarde, no exílio, ao escrever o romance-reportagem que conta a história do golpe, *Histoire d'un crime*, V Hugo transcreverá as palavras veementes com as quais o príncipe o tranquilizara a respeito de suas intenções sobre o governo:

“Et que pourrais-je recommencer de Napoléon? Une seule chose. Un crime. La belle ambition! Pourquoi me supposer fou? (...) Mon nom, le nom de Bonaparte, sera sur deux pages de l'Histoire de France: dans la première, il y aura le crime et la gloire, dans la seconde, il y aura la probité et l'honneur”  
(7)

Não fora o único, entretanto, a se deixar enganar pelas aparências: junto ao seu, muitos outros nomes ilustres figuram entre as futuras vítimas do príncipe. Além disso, é bem possível que, na admiração constante que sua fértil imaginação nutria por Napoleão e pela epopéia imperial, V Hugo acariciasse ainda, secretamente, o eterno sonho do império liberal: eleito Louis-Napoléon, *L'Événement* aconselhará o príncipe-presidente a ler o monólogo do personagem Carlos V, de *Hernani*, para tirar daí inspirações para seu programa de chefe de Estado; ora, nesse monólogo, o célebre personagem sonha: “Imperador, imperador, ser imperador!”: a Literatura prenunciando a História. Democracia e liberdade dentro da aura da glória, era tudo o que podiam desejar os arroubos românticos do poeta, e — por que não dizê-lo? — sua ambição política; talvez almejasse tornar-se um daqueles freqüentes personagens de seus dramas que, todo-poderosos, governavam através de príncipes fracos ou povos derrotados: o drama romântico transposto para a cena política. Todavia, ao se dar conta do erro em que incorrera, vai tentar repará-lo; começa então para ele uma árdua e desastrosa batalha na tribuna: tendo contra si a maioria de direita que o elegera, seus discursos serão, via de regra, ridicularizados, enquanto tenta, sem nenhum sucesso, continuar a defender as liberdades que gradativamente vão sendo extintas pelo governo. Muitos anos depois, o personagem Gwinplaine, de *L'Homme qui rit*, o pobre desfigurado que, de miserável transforma-se subitamente em nobre, cairá inúmeras vezes no

---

(7) — Paris, Eugène Fasquelle, Première Partie.

ridículo ao tentar desesperadamente explicar aos de sua casta aquilo que eles ignoram na essência: a miséria. A experiência política se transformando em matéria de romance.

Na última dessas batalhas, usará como principal arma a eloquência: diante da proposta de revisão da Constituição, cujo objetivo velado era permitir a reeleição de Louis-Napoléon, ele brada na tribuna sua fatal previsão:

“Il ne faut pas que la France soit prise par surprise et se trouve un beau matin avoir un empereur sans savoir pourquoi!  
( ) Quoi! parce que nous avons eu Napoléon de Grand, il faut que nous ayons Napoléon le Petit?” (8)

E essa grande imagem antitética encontrada no calor da revolta, iria estruturar grande parte de sua obra literária no exílio; mais tarde, ela marcaria para sempre a figura de Napoleão III diante da História.

Naquele momento, porém, a luta será inglória. Embora recusada a proposta de revisão, o príncipe-presidente não hesita diante da única solução que lhe resta: o golpe de estado. E ao poeta, o exílio. Vinte anos, quase; vinte anos de luta, no entanto! Sua faculdade de reconstruir sobre ruínas era prodigiosa: logo, ele retomaria o combate, com a arma que melhor sabia manejar:

“Louis-Napoléon a dix mille canons et cinq cent mille soldats;  
l'écrivain a sa plume et son encrier ( . . ) Encrier contre canon.  
L'encrier brisera les canons” (9).

Seriam, como ele mesmo o disse, longos anos de exílio a serviço da República, numa guerra aberta e violenta contra o novo imperador da França, por intermédio sobretudo de sua obra literária. A Literatura como forma de combate. Ao chegar à Bélgica, primeira parada do exílio, declara que tem um dever a cumprir: o de escrever a História imediata da França; “ator, testemunha, juiz” ele se julga o “historiador completo” E assim, os quatro fatídicos dias de dezembro de 1851 se transformarão nas mais de quinhentas páginas da *Histoire d'un crime*, no famoso panfleto *Napoléon-le-Petit*, e na maior parte

---

(8) — Cf. A. Tolédano, op. cit., págs. 148-149.

(9) — Citado por J. -B. Barrère, *Hugo*. Paris, Hatier, 1952, pág. 121.

da não menos famosa coletânea de poemas satíricos que foi *Les Châtiments*. Sua veia literária, há tanto tempo estagnada ou reprimida pela História, retoma, alimentando-se da mesma História, seu curso com toda força e entusiasmo daquela imaginação prodigiosa.

Apesar do escritor ter se fundamentado não apenas em suas próprias lembranças, mas também em documentos recebidos de Paris, e em relatos de companheiros de exílio, não se pode considerar propriamente históricas essas obras. Por um lado, os relatos eram de natureza pessoal e unilateral. Por outro lado — e este é o aspecto mais importante da questão — o autor se coloca muito mais na posição de “testemunha-vingadora”, como queria Chateaubriand, do que na de historiador; no início de *Napoléon-le-Petit* ele declara categoricamente seus objetivos:

“se dresser éternellement debout devant le traître, son serment à la main (. . . ); saisir l’abominable parjure couronné, sinon avec la main de la loi, du moins avec les tenailles de la vérité, et faire rougir au feu de l’histoire toutes les lettres de son serment pour les lui imprimer sur la face” (10).

Ele bem o disse: “em pé”; é a postura do combatente, e não a do historiador. Assim, *Histoire d’un crime*, espécie de reportagem romanceada detalhada do golpe de Estado de 2 de dezembro, é na verdade um relato romântico e dramático, onde a parcialidade e as paixões imperam, onde a imaginação privilegiada do exilado aumenta tumultuosamente os fatos e faz jorrar através das palavras toda sua cólera, o que exclui qualquer possibilidade de senso crítico; com seu dom épico, V Hugo trata o assunto não apenas como um acontecimento histórico, mas também como um confronto entre o Bem e o Mal. Do mesmo modo, *Napoléon-le-Petit*, panfleto sob forma de drama de um só movimento, se insere nessa crise de furiosa indignação do poeta; embora seja considerado como uma obra-prima da retórica de protesto, tudo aqui é levado a um paroxismo que se sobrepõe à verdade; retoma, além disso, sua idéia da superioridade do poeta sobre os fatos e da convicção de que ele tem uma missão sagrada a cumprir:

“Eh bien, ce maître, ce triomphateur, ce vainqueur, ce dictateur, cet empereur, ce tout-puissant, un homme seul, errant, dépouillé, ruiné, terrassé, proscrit, se lève devant lui et l’atta-

---

(10) — Id. Ibid.

que (...) L'écrivain n'est rien, c'est un grain de poussière, c'est une ombre, c'est un exilé sans asile, c'est un vagabond sans passe-port (sic), mais il a à ses côtés et combattant avec lui deux puissances, le Droit, qui est invincible, et la Vérité, qui est immortelle" (11).

A História desperta nele toda a eloquência literária; sua inspiração é desmedida. Mas, por trás dos excessos, a profecia:

"Vous ne voyez ... pas que le Deux-décembre n'est qu'une immense illusion, une pause, un temps d'arrêt, une sorte de toile de manoeuvre derrière laquelle Dieu, ce machiniste merveilleux, prépare et construit le dernier acte, l'acte suprême et triomphal de la Révolution Française!" (12):

com efeito, o Segundo Império seria finalmente o último entrave à instalação definitiva da República na França.

Em *Les Châtiments*, concluído em Jersey, em 1853, o acontecimento iria nos proporcionar versos admiráveis; sua cólera levada ao paroxismo perante o plebiscito que, um ano após o golpe, faria efetivamente de Louis-Napoléon Bonaparte o Napoleão III, segundo imperador dos franceses, paradoxalmente se organiza do ponto de vista artístico, e adquire maior força, ao combinar fins estéticos com fins polêmicos. Divulgada clandestinamente na França, essa obra lhe valeria a posição de chefe espiritual da oposição republicana; ele encarna aí um mito que será acariciado durante vinte anos em suas obras, o do justiceiro, com todo vigor de seu temperamento e sem nenhuma pretensa objetividade: "não há poesia lírica sem o *eu*", dissera Hugo um dia; e seu *eu* ali está com toda sua força: cada verso é uma imprecação, uma investida, um ataque. Sua experiência real das barricadas — de que tomara parte — deixara-lhe as imagens trágicas que se traduzem nos versos, produzindo os mais intensos sentimentos de piedade, admiração, entusiasmo e horror — elementos típicos do drama trágico. É a História transformada em tragédia, com o objetivo de despertar no leitor toda sua emoção estética, e tentar assim agir sobre sua sensibilidade. Como não perceber aí o germe da Literatura de combate do século XX francês?

---

(11) — in F. Bonte, *Le chevalier de la paix*. Paris, Ed. Sociales, 1952, pág. 40.

(12) — Cf. A. Décaux, *op. cit.*, págs. 797-798.

Em Guernesey, terceiro e último abrigo no exílio, para onde se retirou em fins de 1855, V Hugo conseguirá recuperar definitivamente toda sua glória literária. Além dos poemas de *Les Contemplations*, ele conclui também aí seu grande romance social, *Les Misérables*, que ele define como “a história misturada ao drama, o século, um amplo espelho refletindo o gênero humano num determinado dia de sua imensa vida” (13). Epopéia dos humildes, onde vemos um ex-condenado e uma prostituta darem lições de moral e de virtude a uma sociedade corrompida, não faltam aí os grandes afrescos históricos, para os quais o escritor se documentou rigorosamente, não apenas em livros, mas também com viagens, pesquisas e enquetes: a batalha de Waterloo, a insurreição de 1832, os principais movimentos populares do século. Além disso, conforme demonstraram alguns críticos, apesar da imaginação sem limites, há uma preocupação sistemática com a autenticidade dos dados objetivos e dos meios sociais apresentados no romance, que dramatiza visões precisas: por trás da grandiosidade épica, que transfigura o real, revela-se a História, que ele faz poeticamente reviver. “É o Evangelho do século XIX. Todos o compreenderam”, dirá um jornalista famoso na época (14): como não perceber aí, a despeito da exacerbação romântica, a importância do conteúdo sócio-histórico do romance? A Literatura fornecendo vasta matéria à História social e política.

É também em Guernesey que V Hugo redige *La légende des siècles*, essa imensa epopéia humana, gigantesca História da Civilização contada em versos, que vai desde a gênese e a decadência do Império Romano até aos Tempos Modernos, passando pelo Islam, pelo ciclo heróico cristão, pelos tronos do Oriente, pela Itália medieval, Inquisição, Renascimento, e, é óbvio, pela epopéia napoleônica. Mas, apesar da documentação considerável utilizada pelo poeta, os fatos históricos são aqui interpretados e transfigurados pela imaginação. É, como ele próprio dirá, a História ouvida através das portas da lenda. Ora, não são as lendas o alimento maior do imaginário coletivo? E o que é, então, a transformação da História em lenda, senão sua garantia de sobrevivência e de repercussão entre os povos através dos tempos?

Essa imaginação ilimitada, nutrida porém sempre pela História, apresenta agora uma nítida evolução em sua idéias de base: o contato com proscritos de outras nacionalidades fornece-lhe uma visão mais geral da política européia, e inspira-lhe novos ideais sobre o

---

(13) — Id. *ibid.*, pág. 893.

(14) — Cf. J. -B. Barrère, *op. cit.* pág. 191.

futuro do continente; começa a tomar corpo o grande sonho dos Estados Unidos da Europa, pedra de base de uma futura República Universal, sem fronteiras, fundada sobre os princípios gerais de igualdade, liberdade, progresso moral e material, para a união de todos os povos: é a sua imensa utopia da paz universal. Esse ideal, V Hugo irá defender, no exílio, perante todos os públicos que se lhe oferecerão: em Bruxelas, diante da imprensa parisiense; em Lausanne, aos membros do Congresso da Paz e da Liberdade — do qual ocupa a Presidência honorária; nas cartas públicas, onde defende a liberdade dos povos oprimidos por governos invasores; nos manifestos contra as crueldades das expedições de Napoleão III na Criméia e no México; na proclamação dos direitos das raças negras; nos protestos constantes contra a pena de morte; nos pedidos insistentes de anistia a todos os perseguidos. Contudo, é sobretudo sua obra literária que vai continuar a lhe servir de tribuna: *Les Travailleurs de la Mer*, 1866, é um hino em homenagem à grandeza humana diante do impossível e do infinito, romance invadido por teorias sociais; *L'Homme qui rit*, 1869, é uma verdadeira denúncia, um grito de revolta, contra a soberba da sociedade aristocrática da época, elevado por Gwinplaine que, ao tentar inutilmente comover uma assembléia de pares em favor dos miseráveis, torna-se a encarnação da maldade que os homens podem deliberadamente infringir a um semelhante; e, nas peças que compõem o volume *Le Théâtre en Liberté*, é visível a preocupação com a condição social e com a união dos povos.

E nesse momento de grande importância da História da França, quando Napoleão III decreta a guerra contra a Prússia, o poder da Literatura se mostra com todo vigor: V Hugo recusara-se, pela segunda vez, a voltar à França, apesar da anistia agora irrestrita, percebendo a eficiência da arma que escolhera, mesmo manejada à distância; com a total recuperação literária — suas obras conhecem um sucesso que nenhum outro escritor conseguira em todo o século —, também sua imagem pessoal se recupera: todos prestam atenção a essa voz que vem do Oceano. E a Literatura influenciará a História: o texto clandestino de *Les Châtiments* circula pelos colégios e universidades, e repercute fortemente entre aqueles que, em 1852, eram jovens demais para entendê-lo; a imagem que se espalha de Napoleão III é aquela que Hugo imprimiu nesse texto. É óbvio que seria exagerado dizer que essa repercussão teria causado a queda do imperador; é inegável, no entanto, que ela influenciou os ânimos, já exaltados e há muito decepcionados com a forma autoritária com que o Império vinha sendo conduzido. Se o tinteiro não venceu o canhão, ele ao menos ajudou a vencê-lo.

A seus filhos, na iminência de abrir um novo jornal em Paris, Hugo escreve:

“Attendre. Faire des oeuvres. En somme cela vaut mieux que de faire des journaux” (15).

E mesmo esse jornal, *Le Rappel*, que afinal foi aberto, deve sua indiscutível influência nos acontecimentos que apressaram a queda do Império à popularidade do ilustre nome do exilado que o apadrinhava.

Com a queda do Império, após a derrota de Napoleão III, V Hugo, embora sendo contra qualquer guerra, vai defender seu país invadido; e é então que ocorre sua maior glória em vida: a apoteótica volta do exílio, em setembro de 1870. Em Paris, uma multidão delirante o acalma, aos gritos de “viva”, ao som de “La Marseillaise” e aos versos de *Les Châtiments*. Considerado a encarnação da República universal, devido quase que exclusivamente ao sucesso de sua obra literária, ele resumia todas as esperanças do povo e do novo governo. Nas semanas que se seguem, sua casa se torna uma espécie de sede paralela à do governo provisório: todos ali vêm para consultá-lo. Nessa hora, se o quisesse, teria provavelmente chegado à frente do governo; no entanto, o poder não mais o tenta; afinal, não mostrara ele a todos que o poeta serve melhor sua pátria cantando-a do que governando-a? Assim, faz reeditar suas obras, repete as antigas exortações à luta, promove leituras públicas de seus versos: o lucro obtido é doado para a compra de canhões, dos quais um foi denominado “Victor Hugo” e outro “Les Châtiments”. A Literatura como meio — desta vez concreto — de combate.

Após o armistício, a *Commune*, essa sangrenta insurreição de Paris contra o governo. Victor Hugo, que se demitira da Assembléia logo depois de ter sido eleito, publica versos contra os excessos cometido dos dois lados. Novamente, a História e a poesia. Outro exílio voluntário: para quem sonhara com a união de todos os povos, é insuportável a visão do seu próprio se dilacerando internamente. Outra luta através da poesia: os versos engajados de *L'Année Terrible*, em 1872, relatam a História imediata — a derrota do imperador, a ocupação da França pelos prussianos e os sangrentos episódios da *Commune* — ao mesmo tempo em que denunciam os atos de violência, onde quer que sejam praticados; trata-se de uma espécie

---

(15) — Cf. A. Décaux, op. cit., pág. 918.

de diário em versos de um ano de guerra e de insurreição. Reportagem e protesto em forma de poesia.

Seu povo dividido, os políticos se engalfinhando, seus ideais afogados em sangue, decepçiona-se com a História presente, para se refugiar na passada: *Quatre-vingt-treize*, de 1874, representa a concretização de um de seus grandes sonhos: um romance sobre a Revolução Francesa. Este será seu romance histórico por excelência, onde as lembranças de relatos de infância vão se juntar a pesquisas e viagens documentais. Tentando dar uma visão imparcial de um episódio da grande revolução, o da guerra de *Vendée*, na Bretanha, e, concomitantemente, restituir aspectos da vida quotidiana da época, Hugo documentou-se amplamente, não apenas sobre os acontecimentos, mas também sobre os hábitos e costumes. Observa-se aí todo seu poder de evocação na arte de ressuscitar fatos, pessoas e lugares. No fundo porém, não se libera do engajamento com a atualidade: o romance é também a transposição cronológica de situações semelhantes: 1793 foi, exatamente como 1871, o ano em que guerras externas se acumularam com agitações internas de grande porte na França. A Literatura mostrando a História que se repete.

A ameaça de um novo golpe de Estado mediante a mudança de governo, leva-o de volta à França em 1876. Eleito senador pela região do Sena, pronuncia, em junho de 1877, seu mais sábio discurso, contra a dissolução da Câmara, onde prevê a eventualidade do golpe. Em vão: a dissolução é aprovada, e com ela, um novo perigo para a República se anuncia. V Hugo volta então a usar aquela que se revelou ser sua melhor arma: faz publicar *Histoire d'un crime*, inédito até então; na primeira página, um aviso: "Este livro é mais do que atual: ele é urgente"; para prevenir um crime, a história de outro. A Literatura contra a História. E mais uma vez, a Literatura influenciará a História: a repercussão é tamanha que o governo tentará — inutilmente — interditar o livro; os republicanos conseguem a maioria na Câmara, e o presidente se demite. Este último combate ganhará a Hugo sua perenidade: passará para a posteridade como o *Patriarca da República*.

Em 1789, transformará em novos versos seus insistentes apelos pela anistia geral: *La Pitié Suprême*; o que os discursos na tribuna não haviam conseguido, a poesia conseguirá: logo, a anistia será concedida. E, há cem anos atrás, 415 das 418 vezes da Câmara e do Senado franceses decidem conceder as honras de Chefe de Estado a um homem que não o fora; assim, os funerais de Victor Hugo

são celebrados com grandiosidade inusitada, e sua última marcha triunfal, do Arco do Triunfo ao Panteão, é apoteótica.

Romântica por excelência, os grandes defeitos de sua obra teriam sido, segundo dizem, a imaginação exacerbada, a irrealidade quase caricatural de seus personagens, o exagero dos efeitos dramáticos; como explicar, então, que esses seres imaginários penetraram tão profundamente no inconsciente coletivo que sobrevivem ainda hoje nos quatro cantos do mundo? Se o melodrama era inverossímil, se o romantismo se exacerbava, se o idealismo era utópico, como é possível que alguns de seus romances tenham até mesmo servido de apoio a estudos de História social, como por exemplo o minucioso *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris*, de Louis Chevalier? Transformando seus personagens em seres lendários, as chances de atingir o povo eram bem maiores; revestindo suas idéias de idealismo e de utopia, os meios de influenciar a massa eram mais eficazes, já que agiam sobre sua sensibilidade. Sua consciência privilegiada de criador conseguiu captar aquelas “pulsões do sangue subterrâneo” que nutre as artérias da História — como dirá Malraux —, além da realidade aparente, e transmitir assim o jogo de forças escondidas que estava latente no inconsciente coletivo de um povo, e que iria portanto mover a História.

Idealista, fez de sua obra também uma arma; e sua luta não foi vã. Visionário, foi por vezes também um profeta. Lutou pela democracia na França: ele próprio viu — e viveu — a definitiva instalação da República em seu país. Imaginou os Estados Unidos da Europa: seus netos talvez tenham podido ver a criação da Comunidade Econômica Européia. Sonhou com a união de todos os povos: quem sabe um dia alguém possa ver realizar-se também esse, o maior e mais utópico de seus sonhos.



## A LÍNGUA COMO IDEOLOGIA

*Mariarosaria Fabris*

Dentro da vasta obra de Pier Paolo Pasolini, *Meninos da vida* é o sétimo título em português lançado no Brasil, precedido pela publicação de *A hora depois do sonho*, *Teorema*, *O pai selvagem*, *Caos — Crônicas políticas*, *As últimas palavras do herege* (depoimento a Jean Dufлот) e *Amado meu*, isso sem contarmos as edições lusas de *Últimos escritos*, *Pasolini poeta* e *Escritos póstumos*, às vezes encontráveis em nossas livrarias. Não podemos esquecer, também, que muito se debateu em torno de seu polêmico ensaio “A poesia do novo cinema”, publicado pela *Revista Civilização Brasileira* em maio de 1966, o que vem reforçar o fato de Pasolini ser familiar ao público brasileiro sobretudo enquanto homem de cinema, cuja filmografia, desde fins dos anos 60, quando da exibição de *O evangelho segundo São Mateus*, tem sido possível acompanhar quase que em sua totalidade.

Bem conhecida, portanto, sua atividade cinematográfica, totalmente ignorada, porém, a produção teatral (que, por esporádica e marginal, conta com seis peças), desordenadamente lançados seus ensaios e as polêmicas mantidas através dos jornais, pouco divulgadas a poesia e a narrativa, nas quais o autor moveu seus primeiros passos. No que diz respeito à prosa, entretanto, esta lacuna vem sendo preenchida gradativamente, sobretudo nestes dois últimos anos, de modo que os romances até agora traduzidos cobrem três momentos diferentes da narrativa pasoliniana:

— o período de Casarsa (anos 40), retratado em *Amado meu* (que reúne o romance homônimo e *Atos impuros*, escritos entre 1943-48, mas só publicados póstumos em 1982) e retomado em *A hora depois do sonho* (lançado em 1962, mas já elaborado entre 1948-49 com o título de *Igiorni del lodo De Gasperi*);

— O impacto da descoberta de Roma (anos 50), descrito em *Meninos da vida* (lançado em 1955, mas cujo primeiro capítulo,

“Il ferrobèdò”, com pequenas diferenças em relação ao texto definitivo, já havia sido publicado na revista *Paragone* em junho de 1951), aprofundado em *Una vita violenta* (1959), retomado nos primeiros escritos de *Ali dagli occhi azzurri* (concebidos entre 1950-65);

— a busca de novos códigos (anos 60-70), que o levará a abandonar a narrativa literária, de que *Teorema* (1968) é o último exemplo, pela cinematográfica.

Cerne da produção de Pasolini são os anos 50, em que são lançados seus romances mais importantes (os já citados *Meninos da vida* e *Una vita violenta*), se afirma como poeta de empenho civil com *Le ceneri di Gramsci* (1957) e *La religione del mio tempo* (composições poéticas escritas entre 1955-60), move seus primeiros passos no cinema como roteirista e argumentista, das páginas da revista *Officina* (1955-59) surge o polêmico ensaísta.

É no início dos anos 50 que, vindo da terra materna (Casarsa, no Friúli, espécie de Éden do qual fora expulso em fins de 1949, sob a aparente alegação de haver praticado “atos impuros”, mas, na realidade, por militar no partido comunista), Pasolini chega a Roma, não à Roma moderna e sempre eterna, capital da Itália, mas à Roma “africana” terceiro mundo, à Roma dos subúrbios, do subproletariado e das favelas.

O embate é imediato. Os primeiros tempos são feitos de pobreza, de insegurança e de solidão, mas também de descobertas, descoberta de novos odores, novos sabores, novas cores, novas vozes, descoberta de que a própria diversidade sexual podia ser vivida sem ser pecado, sem ser punida.

O mundo cristão do Friúli começa a ceder lugar à Roma pagã, “circundada pelo seu inferno de subúrbios”, o mito do camponês transfigura-se no mito do subproletário, a palavra materna é substituída pelo dialeto romano, a sexualidade reprimida extravasa na plenitude dos sentidos.

O mundo do Friúli ainda está presente dentro dele e Roma já o conquistou. Há momentos em que parecem fazer parte de um único universo poético, como é patente nos trechos abaixo reproduzidos, um, extraído de “A andorinha do Páquer”, um conto ambientado na região materna (publicado em *Il Quotidiano*, a 6 de setembro de 1950), o outro, parte final do primeiro capítulo de *Meninos da vida*:

“Quando Erio chegou perto da andorinha, Velino viu-o tentar agarrá-la, mas cada vez que a pegava, tirava a mão, como que assustado. — O que você está fazendo? — gritou. — Por que não a pega? — Ela me bica! — gritou Erio. Velino riu, desceu do choupo e entrou ele também com os pés na água. Enquanto isso, Erio havia resolvido agarrar a andorinha, e agora nadava devagar em direção à margem; assim que a alcançou, Velino tirou-lhe a andorinha das mãos. — Por que a salvou? — perguntou. — Era gostoso vê-la se afogar. Velino não respondeu; pegou a andorinha nas mãos e ficou a olhá-la. — É pequena — disse. — Vamos deixá-la se secar.

Levou pouco a se secar; depois de cinco minutos estava voando de novo com as companheiras no céu do Páquer, e Erio já não a distinguia das demais” (1).

“Ricetto olhou para a andorinha que ainda se agitava, batendo as asas; sem falar nada, jogou-se na água e foi nadando em direção a ela. Os outros começaram a berrar e a rir, mas o dos remos continuava a remar contra a corrente, do lado oposto. Ricetto se afastava, arrastado com violência pela água; os outros viram-no tornar-se pequeno, ofegando com braçadas que o levavam para perto da andorinha e depois tentando pegá-la.

“Ricetto!!!” gritava Marcelo com todo seu fôlego. “Por que não a pega?” Ricetto deve ter ouvido o amigo, porque respondeu, aos berros: “Ela me bica...” “Dane-se”, gritou Marcelo, rindo. Ricetto tentava apanhar a andorinha que, batendo as asas, lhe escapara, e os dois já eram arrastados para o pilar pela correnteza que ali embaixo tornava-se forte e cheia de redemoinhos. “Ricetto”, gritaram os companheiros do barco, “deixa isso pra lá” Mas, naquele momento, Ricetto acabava de pegar a andorinha e já nadava em direção à margem. “Vamos voltar!”, ordenou Marcelo ao que remava. E voltaram. Ricetto os esperava, sentado na grama suja da margem, com a andorinha nas mãos. “Por que a salvou?”, perguntou Marcelo. “Era tão bonito vê-la morrendo!” Ricetto não respondeu de imediato. “Está ensopada!”, disse,

---

(1) — Apud: E. Siciliano, *Vita di Pasolini* (Milano), 1978), p. 163-4.

depois de algum tempo. “Vamos esperar que seque” Num momento, secou. Depois de cinco minutos, estava lá, voando entre as companheiras, sobre o Tigre, e Riccetto já não a distinguia mais” (2)

A descrição idílica do quadro friulano amplia-se dramaticamente no contexto romano. A paisagem não aparece mais banhada em luz, mas suja, fétida, contaminada. A luta pelo resgate da andorinha intensificou-se, torna-se violenta, põe em risco a própria vida do salvador. O diálogo dilata-se e colore-se expressivamente com o uso do dialeto romano. O episódio, inserido num discurso mais complexo, torna-se emblemático e vem revelar a pureza de sentimentos que teima em persistir em seres tão provados pela vida. E, se pensarmos que, num movimento circular, este mesmo episódio se repete no fim do livro, só que dessa vez a andorinha será substituída por um dos meninos da vida e para ele não haverá salvação, veremos como Pasolini não está somente interessado em recuperar para o leitor um momento poético, mas está sobretudo empenhado em resgatar aqueles que a sociedade marginalizou com a sua indiferença:

“Mas Genésio não era capaz de vencer aquela faixa que corria toda cheia de espuma, de serragem e de óleo queimado, como uma correnteza dentro da correnteza amarela dentro do rio. Ficava no meio e, ao invés de aproximar-se da margem, era arrastado rio abaixo, em direção à ponte. Borgo Anticò e Mariuccio saíram do trampolim e começaram a correr o mais depressa que podiam caindo e levantando-se, ao longo do barro preto da margem, acompanhando Genésio que, cada vez mais era levado para a ponte. Assim, Riccetto, enquanto estava bancando o sedutor para a moça que continuava a esfregar os vidros, viu passarem os três: os dois pequenos que rolavam gritando, entre os galhos secos, assustados, e Genésio, no meio do rio, que não parava de mexer os bracinhos, nadando cachorrinho, sem avançar um centímetro. Riccetto se levantou, deu alguns passos, pelado como estava, em direção à água, no meio dos espinhos, e ali parou a olhar o que estava acontecendo.

A princípio pensou que eles estivessem brincando, mas logo percebeu a situação e saiu correndo, escorregando mas perce-

---

(2) — p.p. Pasolini, *Meninos da vida* (São Paulo, 1985), p. 24 (tradução de Rosa Artini Petraitis e Luiz Nazário) Todos os outros trechos do romance, reproduzidos neste artigo, foram extraídos desta edição: p. 188-9, 25-6, 26, 27, 30, respectivamente.

bendo que não havia mais nada a fazer: atirar-se no rio, ali embaixo da ponte, era o mesmo que dizer “estou cansado da vida”; ninguém teria conseguido. Parou, pálido como um morto. Genésio já não resistia mais, coitado, e batia desordenadamente os braços, mas sem pedir socorro. De vez em quando afundava para depois reaparecer um pouco mais abaixo; finalmente, quando já estava quase perto da ponte, onde a correnteza se quebrava e espumava sobre as pedras, submergiu pela última vez, sem um grito”

A identificação do narrador com suas criaturas era natural: marginalizado, rejeitado após o escândalo friulano, Pasolini aderiu com um misto de furor e de piedade a este mundo que, em contraposição a uma sociedade que o renegava, que o sufocava, que queria esquecê-lo, tentava desesperadamente sobreviver, se afirmar, conquistar seu espaço na história.

Em *Vita di Pasolini*, Enzo Siciliano relembra o paralelo estabelecido por Celeste Garboli entre o escritor bolonhês e Caravaggio, ambos eversivos, ambos dispostos a eliminar as diferenças entre sagrado e profano (3). Se, nos quadros de Caravaggio, prostitutas, ladrões e jovens camponeses emprestavam suas feições a Madonas e santos, nas obras de Pasolini, os deserdados da sorte revestem-se de uma aura de sacralidade. Uma sacralidade que extrapolará o campo literário e permeará praticamente toda a sua produção cinematográfica dos anos 60, desde *Accattone* até *Teorema*, passando por *O evangelho segundo São Mateus*, em que o autor devolve a Cristo e aos Apóstolos seus rostos de gente do povo.

A sacralidade, para nosso autor, residia lá onde a sociedade neocapitalista ainda não tinha chegado; portanto, em sua contestação à ordem burguesa, estará sempre à procura de remotas raízes históricas, de uma vida primitiva, natural, muitas vezes vivida miseravelmente, mas ainda assim cheia de pequenas alegrias, que, nos anos 50, ele identificava com o mundo do subproletariado romano, com o mundo descrito em *Meninos da vida*.

Em abril de 1955, o romance chega às livrarias, e no meio do ano conquista o prêmio Colombi-Guidotti, na cidade de Parma. Do júri fazem parte intelectuais de renome como Carlo Emilio Gadda, Carlo Cassola, Attilio Bertolucci, Mario Luzi, Giuseppe de Robertis. . . No fim de julho, o livro é tachado de pornográfico, seqüestrado,

---

(3) — Siciliano, 159.

e Pasolini e seu editor se vêem envolvidos num processo que termina, um ano depois, com a absolvição dos réus e o relançamento da obra.

No que consistia a tão invocada pornografia? Em algumas expressões do tipo “vá tomar no ” ou “filho da puta”, tão corriqueiras no linguajar popular? Não, na realidade, o escândalo residia precisamente no fato de lembrar aqueles guetos de miséria, herança do fascismo, que vinham perturbar a má consciência de uma sociedade que procurava esquecê-los, escudando-se atrás de preconceitos morais e sociais. A própria crítica da esquerda, fechada em seus dogmas, acusa o escritor de não ter retratado heróis positivos. Mais uma vez, os comunistas fazem o jogo da direita: voltam a marginalizá-lo, assim como haviam feito em 1949, quando, diante, da iminência do escândalo, haviam-no expulso do partido. Mais uma vez, a luta havia-se transferido do plano ideológico para o plano moral.

E é logo ao plano moral que se apega a imprensa reacionária para iniciar sua cruzada contra o escritor herege, desferindo seus golpes sobretudo contra a linguagem empregada. Em seu cego furor, acaba tocando o cerne da questão, pois toda a violência desta obra, toda a sua “chocante” novidade está precisamente na língua que suas personagens falam, que causa mais estranhamento do que os próprios fatos narrados. Porque é claro que, em sua reflexão sobre a sociedade italiana, e conseqüentemente sobre sua cultura, Pasolini não podia exprimir-se somente através dos meios lingüísticos que a tradição burguesa oferecia. Para tanto, valeu-se, mais uma vez, de um dialeto, manifestação de classes populares, de camadas marginalizadas da vida nacional.

Se no caso do friulano — elevado a nível de código pessoal, a fim de criar, em copiosa produção poética, a mitologia de um mundo fabuloso, primitivo, virginal, ainda não contaminado pela razão e pela história — ele havia encontrado um dialeto já pronto, esta nova recusa da univocidade da língua padrão, vista como o resultado de elaboração e deformação literária e burguesa, leva-o, na busca de um meio de expressão imediato e popular, a criar uma nova língua, misto de dialeto romano, dialetos meridionais e gíria de malfeitores, com a qual dá voz às suas personagens.

A reprodução do ambiente retratado tende a ser mimética: o autor deixa-se envolver pela realidade descrita e dela participa, num processo de adesão às personagens e às suas ações, que começa pela

própria língua. O uso do dialeto e da gíria não se limita aos diálogos, mas insinua-se também na prosa do narrador:

“Nos diálogos transcritos raciocino com a mesma mentalidade dos meninos que são os protagonistas do romance; nos discursos indiretos também, mesmo sendo eu quem fala, procuro pensar com a mentalidade dos meninos e transcrevo em estilo indireto as falas dos meninos” (4)

Tomemos, agora, alguns exemplos, extraídos do segundo capítulo (dedicado a Riccetto, uma das figuras mais marcantes do romance), para termos uma idéia do árduo trabalho de filólogo que Pasolini empreendeu na elaboração desta obra:

“Il Riccetto s'accostò al napoletano che stava a mescolare le carte e gli fece:

“Aòh, permetti na parola?”

“Sì”, rispose l'altro allungando la *scucchia*.

“Che, sei de Napoli?”

“Sì.”

“Sto ggioco 'o fate a Napoli?”

“Sì.”

“E come se fa sto ggioco?”

“Mbè... è difficile, ma in un po' de tempo se impara”

“'O impari pure a mme?”

“Sì,” fece il napoletano, “ma...”

Si mise a ridere con l'aria di uno che sta combinando un affare, e pensa fra di sé: “Aòh, mettèmise d'accordo, che t'ho da ddi!” (5)

(“Riccetto aproximou-se do napolitano, que estava misturando as cartas, e lhe disse:

“Olá, permite uma palavra?”

“Sim.”

“Você é de Nápoles?”

“Sim.”

---

(4) — Apud: F. Bandini, “Da Casarca a Roma”, in L. Betti, org. *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte* (Milano, 1977), p. 65-6 (pronunciamento extraído das atas da audiência de 4 de julho de 1956).

(5) — p.p. — Pasolini, *Regazzi di vita* (Milano, 1976), p. 25. Os outros-trechos, também, foram extraídos desta edição: p. 26, 28, 32, respectivamente.

“Este jogo se joga em Nápoles?”

“Sim.”

“E como é que se joga?”

“Bem, é difícil, mas em pouco tempo se aprende.”

“Pode me ensinar?”

“Sim”, disse o napolitano, “mas. ”

Começou a rir, com ar de quem está fechando um negócio e pensa consigo: “Hum, vamos fazer um acordo, está bem?”)

O diálogo trava-se todo em dialeto romano, o qual acaba contaminando a língua do narrador, que incorpora o termo *scucchia* (= “mento” = “queixo”).

“‘Namo,’ fece il napoletano. Il Ricetto era *ingranato*, presero il tram, scesero al Ponte Bianco, e con quattro passi furono a Donna Olimpia. La madre del Ricetto, seduta in mezzo all’unica stanza che formava la sua casa, con quattro letti agli angoli delle pareti, che non erano nemmeno pareti ma tramezzi, guardò i due e fece: “Chi è questo?” N’amico mio,” rispose secco il Ricetto, senza *filarla* per niente, tutto autoritario. Ma siccome lei continuava a star lì a rompere il C. ., e era un’impicciona che non finiva mai, il Ricetto guardò nella stanza successiva, ch’era quella dove stava Agnolo con la sua famiglia, se non c’era nessuno dei *grossi*”

(“‘Vamos’, disse o napolitano. Ricetto estava cheio da grana; tomaram o bonde, desceram em Ponte Branca e logo chegaram à rua Dona Olímpia. A mãe de Ricetto, sentada no meio do único cômodo de que constituía a casa, com quatro camas encostadas às paredes que nem eram paredes, mas divisórias, olhou para eles e perguntou: ‘Quem é este?’ ‘Meu amigo’, respondeu de modo seco, autoritário, sem olhar para a mãe. Ela nem se incomodou: queria ficar ali, enchendo o saco, e era uma xereta daquelas. Ricetto deu uma olhada para o comodo ao lado, onde morava Agnolo com sua família, para ver se havia algum adulto”).

Neste trecho descritivo, aparecem termos emprestados à gíria — *ingranato* (= “pieno di soldi” = “cheio da nota”), *filarla* (= “guardarla” = “olhá-la) — ou ao dialeto romano: *grossi* (= “grandi” = “adultos”). Na frase: “Ma siccome lei continuava a star lì a rompere il c. ., e era un’impicciona che non finiva mai”, temos um dos exemplos mais expressivos de discurso indireto livre: o narrador apropria-se da maneira de pensar e de falar da personagem.

“Intanto veniva buio, le migliaia di file e di diagonali di finestre e balconi dei Grattacieli s'erano illuminate, delle radio andavano *a tutta callara* e da dentro le cucine si sentiva rumore di piatti e voci di donne che strillavano, litigavano o cantavano. Li davanti al gradino dov'erano seduti i due compari, c'erano file di gente che andava pei fatti suoi, chi tornando tutto *zozzo* dallo *sgobbo*, chi riuscendo di casa già *acchittato*, per andarsene a spasso cogli amici”

(“Escurecia. As milhares de fileiras de janelas e balcões dos Blocos estavam iluminadas, rádios funcionavam a todo volume e do interior das cozinhas ouviam-se barulho de pratos e vozes de mulheres que berravam, brigavam ou cantavam, ali, diante do degrau onde estavam sentados os dois parceiros, havia filas de pessoas que iam cuidar da vida. Uns voltavam, todos sujos, do serviço; outros saíam de casa já arrumados, prontos para ir passear com os amigos”)

Nesta descrição tão pitoresca da paisagem suburbana, o autor emprega obviamente a norma culta, não desprezando, porém, o uso de alguns termos dialetais, harmoniosamente inseridos no contexto: *a tutta callara* (= “a tutta forza” = “a todo volume”), *zozzo* (= “sozzo” “sporco lurido” = “imundo”), *sgobbo* (= “lavoro” = “trabalho” “labuta”), *acchittato* (= vestido con ricertezza” = “enganalado”, “emperiquitado”).

“*Siccome che* prima avevano cominciato a parlare degli Americani, il Ricetto riprese quel ragionamento. “Sta a senti sto pezzo!” disse, tutto gaio e mondano. E cominciò a raccontare due o tre pezzi, uno più *gajardo* dell'altro, sempre del tempo quando c'erano gli Americani, in cui lui figurava sempre *il più fijo de na mignotta di tutti*”

(“Como já tinham começado a falar dos americanos, Ricetto retomou o assunto: “Escuta isto!, disse, alegre e gozador. E começou a contar duas ou três histórias, uma mais forte do que a outra, todas do tempo em que havia americanos, nas quais ele aparecia sempre com o mais filho da puta de todos”).

Neste último excerto, há duas observações interessantes a serem feitas:

1 Na língua padrão, a conjunção que introduz uma oração consecutiva é *siccome* (= “como”) e não *siccome che*, o que vem demons-

trar uma adaptação da sintaxe do narrador ao registro lingüístico das personagens;

2. Nas expressões *gajardo* (= “gagliardo” = “forte”) e *il più fiijo de na mignotta di tutti* (= “un gran figlio di puttana” = “un grandíssimo filho da puta”), a língua do narrador torna-se dialetal também a nível fonético.

Analisados esses exemplos, que nos permitem ver concretamente como Pasolini trabalhou os dois registros — o do narrador e o das personagens, é impossível nos furtarmos a alguns comentários a respeito da tradução de Rosa Artini Petraitis e Luiz Nazário. Se pensarmos só em termos de entrecho, a tradução, é claro, nos permite seguir o perambular desse bando de meninos do subproletariado pela paisagem típica dos subúrbios romanos, uma paisagem suja e miserável, povoada por uma multidão ignorante, famélica, sem perspectivas de futuro, condenada a viver à margem da história e de uma sociedade burguesa sempre pronta a fechar os olhos sobre a miséria (física e mental) alheia.

O que ficou, entretanto, de todo o experimentalismo lingüístico de Pasolini? O que foi feito do traço estilístico mais marcante do romance, caracterizado precisamente pela criação e pelo emprego dessa nova língua, que, mesmo se, numa operação estetizante, acaba resultando numa gíria restrita em oposição a uma língua centralizada, logo por isso expresso melhor a imobilidade de valores e a falta de perspectivas desse mundo? Onde foi parar a variação de registros lingüísticos, que permitia ao autor manter uma certa distância, misto de ironia e de piedade, ao mesmo tempo em que aderiu à realidade representada? Sem isso, terá o leitor brasileiro realmente apreciado essa obra de Pasolini?

Não queremos invalidar o trabalho empreendido pelos tradutores, nem desmerecer o seu valor, pois bem sabemos das dificuldades, às vezes intransponíveis, que a tradução desse romance apresenta, mas gostaríamos de alertar para a necessidade de uma recriação lingüística que, em português, devolva, aos “meninos da vida”, sua expressividade de origem e que restabeleça, ao menos em parte, a experimentação estilística através da qual Pasolini tentou dar voz, uma voz própria, a toda uma camada da sociedade italiana, condenada ao silêncio e ao esquecimento.

## MANZONI E KAFKA: UN PARALLELO

*Pedro Garcez Ghirardi*

\* em memória de meu avô Giulio para C.

Chiunque in questo bicentenario di Alessandro Manzoni (1785-1873) si disponga ad una rilettura attenta dell'opera sua potrà scoprirci degli aspetti ancora sorprendenti. Così, per esempio, potrà rilevare nei *Promessi Sposi* diverse caratteristiche che sembrano anticipare aspetti dell'opera di Franz Kafka (1883-1924). Ecco un'affermazione magari in apparenza avventata, ma che pensiamo risulterà meno strana se si vorrà ripercorrere, sia pure sommariamente, alcuni itinerari della vita e dell'arte dei due grandi scrittori.

Le coincidenze fra Manzoni e Kafka cominciano infatti da certi dati biografici. Al di là della cronologia e di circostanze che sembrano separarli, giova osservare che molte esperienze umane fondamentali in una vita furono comuni a tutt'e due. Così il difficile rapporto con il padre: si ricordi, in questo senso, la celebre *Lettera al Padre*, di Kafka, come pure i freddi rapporti tra Pietro Manzoni e il figlio, se pur lo era. Fondamentale, poi, per entrambi è l'esperienza religiosa. L'eredità ebraica, il contatto con ambienti cristiani, la stessa inquietudine interna che lo avvicinava a Pascal, tutto faceva sì che lo scrittore praghese, nonostante i sempre forti legami con la fede dei padri, fosse portato a stimare anche altre espressioni di religiosità e a considerare da questo lato i destini dell'uomo. Superfluo poi ricordare la ricchezza della simbologia religiosa delle sue opere, ricordata dall'amico e confidente Max Brod. La stessa intensa religiosità si ritrova nel Manzoni. Abbandonato il paterno cristianesimo, convezionale e conservatore, e adottate le posizioni illuministiche, continua il Manzoni la travagliata ricerca di una generosa posizione etica, ricerca che pure da Pascal trarrà esempio e stimolo. Entrava allora nella sua vita la figura dell'amatissima sposa, Enrichetta Blondel. Svizzera, di famiglia calvinista, Enrichetta conosce poi dei cattolici inclini alla severa moralità giansenistica. Ammirandone la serietà, finisce per convertirsi al cattoli-

cesimo, preparando così il ritorno dello sposo all'antica religione. Entrambi, però, la vivono ora in profonda adesione, ma al di fuori di ogni convenzionale ossequio all'ordine politico distrutto dalla Rivoluzione Francese. Religione sinceramente vissuta, certo, ma pure aperta alla convivenza rispettosa con uomini di tutte le convinzioni, ciò che rese il Manzoni perfino sospetto a certi settori retrivi del cattolicesimo dei suoi tempi. Non occorre certo insistere sull'importanza dell'ispirazione religiosa nelle opere manzoniane, sia nei capolavori, sia in altri scritti come, per fare un esempio qui particolarmente importante, nella lettera a Marco Coen, un amico ebreo pure tormentato da una crisi spirituale.

Non ci soffermeremo su altre caratteristiche che interessano e Kafka e Manzoni. Si pensi solo al difficile stato di cittadinanza (il giovane Alessandro, patriota italiano e fautore del Risorgimento, e il giovane Franz, ebreo amico di futuri pionieri del nuovo stato ebraico, erano entrambi nati sudditi degli Asburgo austriaci e dovettero sottostare alla burocrazia statale di Francesco Giuseppe). Ma si ricordi anche la molteplicità degli interessi culturali, che in Kafka vanno dalla teologia ebraica a Flaubert, passando per tutta la letteratura tedesca, per non dire dei suoi interessi artistici e filosofici; e nel Manzoni vanno dai Padri della Chiesa all'amico Rosmini, da Virgilio ai classici italiani e francesi e a Walter Scott, da Platone e Vico agli illuministi. Alla nascita di tali interessi contribuì forse anche, oltre alle comuni esperienze già osservate, il fatto di avere come insegnanti due dotti sacerdoti, dalla personalità involgare: il padre Soave, somasco, per Manzoni, e per Kafka, il padre Gschwind, scolopio. Ma si pensi ancora all'importanza per entrambi gli scrittori dell'ideale matrimoniale (il carteggio privato, la *Lettera al Padre* e i fidanzamenti falliti di Kafka; la figura di Enrichetta, presente nella vita del Manzoni anche dopo la vedovanza e il secondo matrimonio di lui). La sofferenza, infine, è costante nell'esistenza dei due uomini, soprattutto il dolore della solitudine interiore, per Kafka, e per Manzoni il dolore dello sposo e del padre che vede prematuramente scomparsi quasi tutti i suoi cari.

Si tratta di esperienze che indubbiamente ebbero parte nell'ansia con cui Manzoni si avvia, come Kafka, alla riflessione sul senso dell'esistenza dei singoli uomini e della società. E dunque sull'ideale di giustizia, contrastato dall'ingiustizia reale, spesso ammantata di strutture legali. Tema kafkiano (e viene subito in mente *Il Processo*) ma non meno manzoniano. Si pensi a quanto è presente in tutta l'opera del grande milanese, dall'*Adelchi* al romanzo, alla *Storia della Colonna Infame*. Tema presente inoltre nella vita stes-

sa di chi nasceva da una figlia di Cesare Beccaria, l'autore della grande denuncia contro ogni arbitrio giudiziario che è l'opera *Dei Delitti e delle Pene*.

Ma c'è di più. A entrambi l'espressione artistica della propria personalità doveva costare una lotta particolarmente ardua. In una Praga multietnica, Kafka scrive in una lingua che lo allontanava dalla popolazione ceca e che, sebbene ormai adottata dalla sua famiglia, non corrispondeva né a quella della tradizione ebraica, né allo jiddisch usato da scrittori suoi coetanei. Ed è già stato notato che le caratteristiche del tedesco praghese ("Kleinseitnerdeutsch") facevano sí che l'accostarsi alla norma colta dei grandi centri germanici dovesse esigere dagli scrittori praghesi un non lieve sforzo (1). Che cosa fu poi per il Manzoni la questione della lingua à superfluo ricordare. Egli parla volentieri il suo milanese, ma come scrittore sente il bisogno di uno strumento più ampio, che non sia antiquato, come la lingua della tradizione bembesca, né straniero, come il francese allora spesso usato. Si sa che la travagliata storia del testo del suo romanzo è pure la storia della riscoperta e della diffusione dell'italiano vivo e moderno.

Non insisteremo qui, infine, su una caratteristica di stile che accomuna ancor di più i due scrittori e cioè, quella di avvolgere in un'atmosfera di sogno e di allucinazione le vicende che descrivono. Caratteristica ben nota per quanto riguarda l'autore della *Metamorfosi*, del *Processo* e della novella *Il Sogno* (che del *Processo* è anzi un frammento). Doveroso, invece, ricordarla subito (ma ci ritorneremo) per quante riguarda il Manzoni, troppo spesso citato soltanto a proposito del suo realismo. Dal sogno di don Abbondio impaurito a quello di don Rodrigo appestato, da Renzo che crede di sognare quando viene arrestato e che nella notte della fuga rivede con la fantasia i pericoli scampati, a Lucia che la notte prima del tentato matrimonio si trova in quello stato di sogno pieno di fantasmi descritto "da un barbaro non privo d'ingegno", tutti i personali centrali del romanzo sembrano esprimere anche attraverso l'inconscio le loro grandi perplessità.

Rimane, però, una domanda: non si tratterà forse di una somma di coincidenze, magari notevoli, ma che in fondo nulla stabiliscono a proposito dell'effettivo interesse, da parte di Kafka, per la figura e l'opera del Manzoni? Non sembra, infatti, rimasto nessun riferimento esplicito ai *Promessi Sposi* o all'autore da parte del romanziere

---

(1) — W. pg. 76-77.

praghese. Questi, anzi, confessa di conoscer poco della lingua italiana e non si entusiasma per le proposte di amici che gli suggeriscono di studiarla meglio prima di un viaggio (2).

Tali circostanze, se possono causare qualche perplessità, analizzate più da vicino si dimostrano ben compatibili con un incontro ideale fra i due romanzieri. L'assenza di un tale incontro è anzi praticamente inammissibile, non tanto per la costante presenza italiana nell'opera di Kafka, ma piuttosto per lo stretto parallelo fra alcune pagine dei *Promessi Sposi* ed altre del *Processo*. Ma di questo si riparlerà in seguito. Basta ora riflettere un po' su quanto prima causava delle perplessità.

È senz'altro inconclusiva l'assenza di menzione al Manzoni da parte di Kafka. Chissà quali indizi andarono perduti fra le tante carte e abbozzi letterari distrutti, come osserva Wagenbach, dallo stesso Kafka (3). Così, per esempio, solo la casuale conservazione di una lettera commerciale ci tramanda una testimonianza kafkiana sullo scrittore svizzero Robert Walser, ora considerato come avente influenza importante sulla narrativa del praghese. Si sa, inoltre, che il nome di Brentano, il cui pensiero filosofico, come ormai è accertato, fu ben noto a Kafka, non è nemmeno menzionato nei suoi *Diari* o nelle sue *Lettere* (4). Né si dimentichi che, in certi casi, nonostante l'inesistenza di menzioni esplicite, è grande la presenza dell'opera di uno scrittore in quella di un altro: classico l'esempio di Chaucer, che pur citando altri nomi della cultura italiana, omette quello del Boccaccio, appunto di colui che, a seconda della critica, fu dell'inglese il più vicino ispiratore.

Nel caso di Kafka, del resto, sono continui i contatti con la lingua e la cultura d'Italia. Sono contatti che cominciano presto, possibilmente sin dai tempi dell'amicizia con un compagno di scuola, Oskar Pollak. Questi svilupperà degli interessi che lo faranno più tardi un esperto di arte italiana. Da una tale amicizia nacque probabilmente l'ammirazione di Kafka per la pittura italiana, più volte ricordata nei suoi *Diari*. È già stato rilevato, anzi il rapporto tra il nome (veramente pseudonimo) Tintoretto e lo pseudonimo Titorelli, adottato dal pittore del *Processo*. Ma gli interessi di Pol-

---

(2) — D, I, pg. 56 (26/8/1911). Poco dopo, parlando di sé e degli amici, Kafka accennerà al "nostro incerto italiano" ("Diari di viaggio", in D, II, pg. 257 — 31/8/1911).

(3) — W pg. VIII (Prefazione) e pg. 45.

(4) — W. pg. 114 (su Walser e Brentano).

lak superavano le arti plastiche. Dopo la sua prematura morte, come combattente della prima guerra mondiale, non mancò chi ne ricordasse la familiarità con la narrativa italiana del Rinascimento e l'entusiasmo per il *Decameron* (5). Certo, al tempo dei suoi studi con Kafka tali attenzioni per la cultura italiana erano ancora in germe. Ma non è da escludere che, chiacchierando con l'amico Franz, Pollak gli abbia trasmesso qualcosa dei suoi primi entusiasmi. È sicuro, d'altra parte, che a Pollak si deve se Franz Kafka divenne lettore di riviste letterarie quali "Kunstwart" e "Die Neue Rundschau" (6). In quest'ultima non saranno mancati gli stimoli a un avvicinamento alla letteratura italiana.

Anni dopo, fra il 1907 e il 1908, Kafka viene ammesso come impiegato di una ditta italiana di assicurazioni. Si dedica, allora, allo studio dell'italiano, come testimonia egli stesso (7). Le sue conoscenze di lingua italiana, anche se imperfette, posono essergli state la chiave per una prima lettura del Manzoni, magari appunto nelle pagine di un'antologia per studenti. Nel 1909, poi, visitando l'Italia settentrionale, Kafka ebbe l'occasione di perfezionare *in loco* le nozioni acquisite.

I contatti fra Kafka e la cultura italiana si seguono ancor più da vicino in un altro viaggio fatto in Italia, nella seconda metà del 1911. I suoi *Diari* ci parlano della visita a Milano e della presenza a spettacoli teatrali (8). Percorrendo ambienti intellettuali e seguendo le proprie inclinazioni letterarie, Kafka avrà più volte sentito nominare l'autore dei *Promessi Sposi*, nella cui città natale si trovava. Il titolo stesso del romanzo manzoniano avrà suscitato, per ragioni personali, la curiosità del futuro autore dei *Preparativi di Nozze in Campagna*. Si sa, inoltre, che Kafka fece una rapida visita a Stresa, cittadina di villeggiatura alla quale i nomi di Rosmini e Manzoni sono particolarmente legati (9). Un'altra visita, fatta alla villa di Fogazzaro, che come Stresa è nella regione dei laghi alpini italiani, sarà stata un'altra occasione d'incontro con il nome del Manzoni: non solo per la vicinanza del "ramo del lago di Como", ambiente dei *Promessi Sposi*, ma soprattutto per la notoria derivazione manzoniana di certi aspetti del Fogazzaro, scrittore allora da poco scomparso e assai ammirato (10).

---

(5) — HB. pg. 52.

(6) — W. pg. 50 e 105.

(7) — B. pg. 48, lettera a Hedwig H. (8/10/1907).

(8) — "Diari di viaggio", D, II, pg. 261, 266.

(9) — *ibid.* pg. 266 (5/9/1911).

(10) — HB, pg. 62.

Né fu questo l'ultimo viaggio di Kafka in Italia. A prescindere dal soggiorno a Merano, già in fin di vita, vi ritorna nel 1913, quando percorre il Veneto. Di tale viaggio ricorda, con buon umore, le difficoltà di arrivare a un accordo, in una discussione in italiano, sull'esatta posizione di un monumento visitato già da Goethe (11). L'incidente sembra mostrare che l'italiano di Kafka, anche se insufficiente per affrontare questioni più complesse, bastava perfettamente per intavolare una conversazione fluente. Le sue nozioni d'italiano erano, anzi, probabilmente più estese di quanto non possa apparire a prima vista, se è vero che si può attribuire, come lo fanno interpreti autorevoli, un certo valore autobiografico alle affermazioni sul personaggio centrale del *Processo*. Infatti, in questo romanzo, Josef K. è invitato dal direttore della banca per cui lavora a far da guida a un cliente venuto dall'Italia che desiderava conoscere la cattedrale della città. Pur malvolentieri, non ha modo di ricusare perché "K. aveva una conoscenza dell'italiano non vasta, ma comunque sufficiente; il fattore decisivo, però, era che K. possedeva dai tempi passati qualche nozione di storia dell'arte." (12). Si noti l'allusione alle conoscenze artistiche, che rafforza un'interpretazione autobiografica di questo brano.

Insomma, comunque sia arrivata alla conoscenza di Kafka l'opera del Manzoni, certo non gli mancarono i mezzi di passarne alla lettura. Indifferente è poi sapere se l'avrà proseguita nell'originale o in traduzioni. Queste, per parlare soltanto della lingua tedesca (e non del francese, familiare a Kafka) erano state pubblicate già nella prima metà dell'Ottocento. Ma è pur notevole che appunto agli inizi del nostro secolo (periodo di particolare vicinanza tra Kafka e l'ambiente italiano) sembri risorgere l'interesse dei traduttori germanici per il romanzo manzoniano. Lo indicano le traduzioni tedesche dei *Promessi Sposi* allora pubblicate (traduzioni di O. von Schacking, Regensburg, 1908, e di A. Holst, Berlino, 1909, entrambe intitolate *Die Verlobten*, e la traduzione di Albert Wesselsky, *Die Brautleute*, Monaco di Baviera, 1913) (13). Ma si lasci ad altri studi specifici l'accertare la vincolazione fra entrambi gli scrittori. Basta, per il momento, indicare alcuni paralleli singolari fra il romanzo manzoniano e *Il Processo*.

E cominciamo da quanto accade in una strana mattina. Nella camera dove è ospitato, un uomo viene sorpreso da agenti giudiziari.

---

(11) — BO, pg. 20.

(12) — P, IX, pg. 164.

(13) — WE, pg. 176.

Gli ordinano di vestirsi adeguatamente e di seguirli dall'autorità superiore. Gl'impediscono di rivolgersi a chi lo ospita, gli sequestrano gli oggetti personali, nè gli danno qualsiasi spiegazione sul motivo dell'arresto. *Il Processo* di Kafka? Sì, ma anche *I Promessi Sposi* del Manzoni. Infatti, un frangente simile a quello vissuto da Josef K. nella pensione di Frau Grubach era già stato vissuto in precedenza da Renzo Tramaglino all'osteria della Luna Piena. Vistosi in arresto, tra funzionari che gli acchiappano le braccia, cercando di farlo uscire da letto, il promesso protesta, vuole spiegazioni, chiama l'oste. "Ohe! che prepotenza è questa?" gridò Renzo ritirando il braccio. "Oste, o l'oste" (14). Le proteste non solo sono inutili, ma fanno sì che gli agenti minaccino di portarlo via in camicia da notte: "Lo portiam via in camicia? disse ancora quel birro, voltandosi al notaio" (15). Renzo non insiste, eppure vorrebbe sapere il perché dell'arresto. Non riceve che questa risposta: "Il perché lo sentirete dal signor capitano di giustizia" (16). Le sue cose vengono sequestrate: "Vi sarà dato ogni cosa puntualmente" disse il notaio "dopo adempite poche formalità" (17). Qui, però, una volta tanto, Renzo insiste e riesce a riaverle subito.

Anche Josef K., nel *Processo*, vorrebbe domandare alla padrona di casa spiegazioni su quanto gli succede: vorrebbe, cioè, sapere "che giustificazione mi darà la signora Grubach per questa seccatura" (18). Gli si ordina invece di mettersi subito in condizioni di presentarsi all'autorità: "Vuole presentarsi in camicia da notte davanti all'ispettore?" gli domanda con rabbia una delle guardie (19). Le quali, interrogate dal detenuto sui motivi dell'arresto, gli rispondono laconicamente: "Non siamo autorizzati a dirglielo" (20). E i suoi oggetti personali? Li sequestrano, pur promettendo di conservare ogni cosa a disposizione di K.; anzi "gliel'avrebbero restituita, se la sua causa si fosse risolta favorevolmente" (21). Meno insistente di Renzo, K. si rassegna al sopruso.

L'arbitrio, almeno apparente, dell'arresto che dà l'avvio al *Processo* è rilevato sin dall'inizio da parte di Kafka attraverso una frase significativa: "Qualcuno doveva aver calunniato Josef K., perchè,

---

(14) — PS, XV, 35.

(15) — *ibid.*

(16) — *ibid.*

(17) — PS, XV, 46.

(18) — P, I, pg. 3.

(19) — P, I, pg. 9.

(20) — P, I, pg. 4.

(21) — P, I, pg. 5.

senza che avesse fatto niente di male, una mattina fu arrestato” (22). Si mostrerà poi, citando parole di K., come egli stesso si considerasse vittima di un intrigo. Nei *Promessi Sposi*, invece, Renzo ubriaco sfoga il proprio risentimento contro il suo persecutore, don Rodrigo, accusando i prepotenti e così dando loro ingenuamente un motivo per farlo arrestare. Ma anche qui, si badi, l’arresto viene come conclusione di un crescendo di arbitrio.

Il Manzoni, infatti, aveva già avvertito che si viveva in tempi nei quali erano “le procedure, studiate soltanto a liberare il giudice da ogni cosa che potesse essergli d’impedimento a proferire una condanna” (23). E un tiranno come don Rodrigo ben sapeva quanto gli fosse conveniente avere “una mano sulle bilance della giustizia, per farle a un bisogno traboccare dalla sua parte, o per farle sparire, o per darle anche, in qualche occasione, sulla testa di qualche duno che in quel modo si potesse servir più facilmente che con l’armi della violenza privata” (24). Apunto per questo non vede modo migliore di rovinare Renzo che calunniarlo, deturpando il tentativo ingenuo dei promessi di sorprendere il parroco in canonica per renderlo, suo malgrado, presente alla loro dichiarazione di matrimonio. È quanto basta a don Rodrigo perché, con la complicità servile di un avvocato, l’Azzecagarbugli, possa pretendere l’arresto legale di Renzo: “Si poteva, per esempio, dar um po’ di colore al tentativo fatto nella casa parrocchiale, dipingerlo come un’aggressione, un atto sedizioso, e, per mezzo del dottore, fare intendere al podestà ch’era il caso di spedir contro Renzo una buona cattura” (25). Ma ogni trappola diventa superflua davanti all’ingenuità con cui Renzo stesso si lascia acchiappare. Ingenuità sin dall’inizio avvertita e kafkianamente commentata dal Manzoni quando descrive la rivolta del promesso davanti alla persecuzione: “lo sposo se n’andò, col cuore in tempesta, ripetendo sempre quelle strane parole: “a questo mondo c’è giustizia, finalmente: “Tant’è vero che un uomo sopraffatto dal dolore non sa più quel che si dica” (26).

L’analogia delle situazioni legali di Renzo e di Josef K. non deve certo far pensare a un’equivalenza tra personaggi tanto diversi e complessi. Ecco perché non è forse il caso di soffermarci su alcune coincidenze secondarie tra di loro (come, per esempio, l’inizio della persecuzione in giorni significativi per tutt’e due: il

---

(22) — P, I, pg. 3.

(23) — PS, I, 41.

(24) — PS, XIX, 52-53.

(25) — PS, XI, 47-48.

(26) — PS, III, 62.

matrimonio di Renzo e il compleanno di Josef K.). Ciò che invece pare importante osservare è la stretta afinità tra Renzo e Josef K. per quanto riguarda i rapporti con la legge. Si pensi, per esempio, a come considerano gli agenti legali. Renzo, convinto che “a questo mondo c’è giustizia, finalmente”, crede alle buone intenzioni di chi promulga le leggi. Ecco perché conclude che “quelli che comandano, vorrebbero che i birboni fossero gastigati, ma non se ne fa nulla, perché c’è una lega” (27). Appunto per sfuggire a una simile lega, chiede a chi l’arresta di esser subito portato dall’autorità più alta a Milano, cioè da Ferrer (28). Sono ragionamenti molto vicini a quelli che fa Josef K. a proposito degli “infimi esecutori” che lo fanno arrestare, mentre crede che per mettere a posto ogni cosa ci voglia solo questo: “Due parole scambiate con un mio pari” (29). E più tardi affermerà che “dietro tutte le manifestazioni di questo tribunale nel caso mio, quindi dietro l’arresto e l’udienza odierna, stia una grossa organizzazione” i cui corrotti agenti si insinuano a tutti i livelli nel tribunale (30). Anche qui una lega, dunque. Si noti poi che Renzo e Josef K. cercano non solo un’autorità superiore, ma qualcuno con cui possano trattare alla pari. Lo dice chiaramente K., come si è visto, ma anche Renzo, che era stato fra quelli che avevano protetto la carrozza di Ferrer durante un tumulto, conclude che il governatore “m’ha delle obbligazioni” (31). Caduto sotto il sospetto delle autorità, Renzo deve invece vivere da fuoruscito, da “scampaforca” scampato appunto alla morte comminata ad altri come lui in quei giorni di tumulto (32). Josef K. evita di uscire dalla città, in quanto non gli avevano ancora tolto la libertà di movimenti e non voleva, quindi, aggravare i sospetti (33). Ma pure su di lui incombe ormai la morte.

Un tale sistema giudiziario trova le proprie radici in un altro sistema, quello del potere. Ecco il perché degli strani giudici raffigurati sia da Manzoni che da Kafka. Infatti, preparando la distruzione di chi osa opporsi ai suoi capricci, don Rodrigo attinge stimolo dagli sguardi arroganti degli antenati, che sembrano osservarlo dai ritratti sparsi lungo una sala del maniero. Di questi ritratti è minutamente descritto quello di un uomo che si era fatto temuto per il potere esercitato attraverso l’apparato giudiziario. Si trat-

- 
- (27) — PS, XIV, 11.  
(28) — PS, XV, 37-38.  
(29) — P, I, pg. 7.  
(30) — P, II, pg. 38.  
(31) — PS, XV, 37.  
(32) — PS, XVI, 51.  
(33) — P, VI, pg. 80.

tava di un “magistrato, terrore de’ litiganti e degli avvocati, avvolto in un’ampia toga nera; tutto nero, fuorché un collare bianco, con due larghe facciole, e una fodera di zibellino arrovesciata (era il distintivo de’ senatori, e non lo portavon che l’inverno, ragion per cui non si troverà mai un ritratto di senatore vestito d’estate); macilento, con le ciglia aggrottate: teneva in mano una supplica, e pareva che dicesse, vedremo” (34).

Non é difficile, crediamo, rilevare delle affinità tra questo giudice e un altro, descritto da Kafka. Infatti, anche nel *Processo* si trovano ritratti di magistrati. Sono quadri dovuti a Titorelli, il pittore ufficiale del tribunale, che li dipinge secondo istruzioni tendenti ad aumentarne l’alone di maestà. Il primo di questi quadri è appeso a una delle pareti dello studio dell’avvocato di Josef K. Vi si vedeva “un uomo in toga da giudice; era seduto su un alto trono la cui doratura spiccava in più punti del quadro. Il curioso era che questo giudice non stava seduto tranquillo e dignitoso, ma premeva forte il braccio sinistro contro la spalliera e il bracciolo, mentre il destro era completamente libero e stringeva il bracciolo solo con la mano, come se volesse da un momento all’altro saltare su con uno scatto violento e forse indignato, per dire qualcosa di decisivo o addirittura pronunciare la sentenza. Si poteva immaginare l’accusato ai piedi della scala, di cui nel quadro erano ancora visibili i grandini più alti ricoperti da un tappeto giallo” (35).

Al di là della diversa enfasi data dai romanzieri alle descrizioni dei ritratti, è da notare che nessuno degli elementi caratteristici è assente in ognuno di essi. L’idea di maestà, suggerita dalla sedia imponente, la veste giudiziale, l’indole parziale e iraconda (rivelata dalle ciglia aggrottate del giudice manzoniano e dalle membra contorte di quello kafkiano), la presenza dell’accusato (in Kafka) o del suo appello (in Manzoni), presenze che per niente impediscono una dichiarazione sdegnata (in Kafka) o indifferente (in Manzoni). Ma ciò che aumenta ancor di più l’affinità tra i due giudici è il tenerci a farsi ritrarre con dei segni esterni d’imponenza. È il distintivo senatoriale d’inverno, usato in qualunque stagione dal giudice manzoniano e dai suoi colleghi se si trattava di farsi un ritratto; è l’artificio del giudice kafkiano che si fa rappresentare su un trono, mentre “in realtà è seduto su una seggiola da cucina, su cui è stata ripiegata una vecchia coperta da cavalli” (36). E si

---

(34) — PS, VII, 34-35.

(35) — P, VI, pg. 88.

(36) — P, VI, pg. 89.

badi che entrambi i magistrati sono ben lontani dal disporre della potenza che ostentano; mero giudice istruttore è quello kafkiano, che fa da paravento ai suoi superiori, mentre il senatore manzoniano è soggetto alla volontà assoluta di un principe, probabilmente già straniero, come i signori d'Italia, da oltre un secolo al tempo dei *Promessi Sposi*.

L'artificio che si è detto viene ripetuto in un altro quadro, osservato da Josef K. nello studio di Titorelli. Vi si vede un ritratto di giudice dove "colpiva, anzi, la somiglianza con il ritratto nello studio dell'avvocato" (37). Anche qui il trono è una finzione graziosamente concessa all'immagine di questo giudice inferiore da parte dei suoi superiori gerarchici (38). Molto interessante è il fatto che in questo quadro s'intravede un'altra figura, che è insieme la Giustizia e la Vittoria. Un tale avvicinamento ben esprime le ragioni del comportamento abietto di tutti i collaboratori del tribunale, come lo stesso dottor Huld, avvocato di K. Il legale si vanta di un'importante reputazione professionale, il cui prezzo però era una vita di umiliazioni sopportate pazientemente per non irritare l'opprimente magistratura. Si noti ora che un tale avvicinamento pittorico tra il sistema giudiziario e il potere è presente anche in Manzoni. Infatti, davanti al torto subito, Renzo va dall'avvocato (non sa che lui, come tutte le piccole autorità del contorno, è un commensale servile di don Rodrigo). A casa dell'avvocato viene introdotto nello studio, dove i libri del legale occupano una delle pareti, mentre "su tre pareti ( . ) eran distribuiti i ritratti de' dodici Cesari" (39). Insomma, nel mondo giudiziario dei *Promessi Sposi*, come in quello kafkiano, vale sempre la denuncia fatta dal Manzoni nell'*Adelchi*, sulla "feroce forza" che "fa nomarsi dritto"

Importante è però notare che se cambia la vita di Renzo, anche colui che lo perseguita, don Rodrigo, non ha più pace dopo la tragedia che scatena. Si vede tenuto a prendere crescenti precauzioni perché l'insuccesso dei suoi piani non venga a costargli il prestigio, si trova dipendente dall'influenza politica del conte-zio, deve assoggettarsi a pericolose alleanze (l'Innominato), e finisce poi lasciando le terre che lo videro sconfitto per andare a Milano, dove muore di peste. Anche su di lui, dunque, sembra pesare inesorabile un giudizio, provocato dalle sue stesse azioni. Un giudizio ben più terribile di quel "buon processo" addosso ai prepotenti che Renzo si

---

(37) — P, VII, pg. 119.

(38) — *ibid.*, pg. 120.

(39) — PS, III, 16.

augurava fosse fatto (40) Questo giudizio, si badi, chi lo annuncia al tiranno è un vecchio cappuccino, fra Cristoforo, che con parole di fuoco gli rinfaccia la pertinacia nell'opprimere: "Voi avete creduto che Dio abbia fatto una creatura a sua immagine, per darvi il piacere di tormentarla! (. . . ) Vi siete giudicato. Il cuore di Faraone era indurito quanto il vostro; e Dio ha saputo spezzarlo" (41). Ecco perché, in quanto uomini soggetti ad un giudizio, le caratteristiche di don Rodrigo e di Renzo si presentano corrispondenti. Appunto per questo, in Kafka, è possibile rintracciarle riunite in Josef K. Anche per questi, al di là di un giudizio umano che ne scatena il processo, la pena finale rappresenterà l'ingresso in un mistero cosmico, intravvisto forse nella parabola kafkiana del guardiano della legge, che gli racconterà, si noti, un sacerdote.

A partire, infatti, da un certo punto del *Processo*, cresce l'analogia fra Josef K. e don Rodrigo. Lasciamo pure da parte l'interpretazione di Max Brod, per il quale il motivo profondo del processo fatto a K. è una colpa morale della quale lo accusa la sua stessa coscienza (42) Si noti invece che una tale analogia comincia a tratteggiarsi con la nota della sensualità, presente nei momenti decisivi dei loro drammi. Così, Josef K. alla fine del giorno del suo arresto ha l'idea di andare in un "cabaret" a trovare Elsa, una ballerina che lo riceveva regolarmente. Finisce poi per rimanere a casa, dove assalisce una coinquilina, Fräulein Bürstner, con dei baci lascivi (43). E poco prima della sua andata al duomo (di cui fra poco si dirà) ha nelle parole della sua nuova amante, Leni, l'unica occasione di un pensiero che lo distolga da tale visita fatale (44). La lussuria di don Rodrigo, dal canto suo, l'aveva portato ad assediare Lucia e a perseguitarne il fidanzato, Renzo, e perciò a sentire da fra Cristoforo la promessa di un giudizio divino. Scacciato il cappuccino, don Rodrigo esce, volendo "contraporre all'immagine del frate che gli assediava la fantasia, immagini in tutto diverse" (45). Anche lui va in un locale dove il suo nome suscita non solo reverenza, ma un equivoco amore. Così "entrò, quel giorno, in una casa, dove andava per il solito molta gente e dove fu ricevuto con quella cordialità affaccendata e rispettosa, ch'è riserbata agli uomini che si fanno molto amare e molto temere; e, a notte già fatta, tornò

---

(40) — PS, XIV, 13.

(41) — PS, VI, 15.

(42) — MB, pg. 163, nota.

(43) — P, I, pg. 26.

(44) — P, IX, pg. 167-168.

(45) — PS, VII, 41.

al suo palazzotto” (46). Così pure, la sera prima del sogno in cui si vede dentro una chiesa (se ne riparlerà subito) don Rodrigo cercherà di distogliersi dai pensieri di morte, di una morte che già gli aveva rubato parenti e compagni di libertinaggio. Ecco perché cerca “un ridotto d’amici soliti a straviziare insieme” (47).

Si noti ancora che alle presenze impudiche che consolano don Rodrigo si contrappone la purità di Lucia, il cui amore è la forza di Renzo. Ed in Josef K. tutte queste presenze si ritrovano: accanto ad Elsa e Leni, c’è l’amore timido e romantico della cugina Erna, che cerca di aiutarlo, informando il padre, zio di K., sui guai del cugino. Amore disinteressato, che commuove Josef (48).

Né sarebbero queste le sole coincidenze fra don Rodrigo e Josef K. Per non allungare ancora questo discorso, si pensi soltanto al ruolo della parentela nel destino dei personaggi. Si è visto che la cugina Erna informa lo zio di K. sulle sue difficoltà. Ebbene, si sa che è anche un cugino, il conte Attilio, ad informare il conte-zio sui guai di don Rodrigo (49). E il conte-zio pensa a proteggere il nipote in vista dell’onore di tutta la casata: “ non è più solamente mio nipote. siamo una casa, abbiamo attinenze. ” (50). Ma pure lo zio di K. pensa a difendere il nipote perché il processo non ne distrugga tutti i parenti: “Vuoi forse perdere il processo?” gli urla. Ciò significa che “semplicemente sarai cancellato. E che tutti i tuoi parenti saranno coinvolti o quanto meno profondamente umiliati” (51).

Ma concentriamo pure l’attenzione sul destino dei personaggi. Per verificare più da vicino le analogie fra il giudizio di Josef K. e quello di don Rodrigo, baste ricordare il sogno di questi, descritto verso la fine del romanzo manzoniano. Sognò dunque “di trovarsi in una gran chiesa, in su, in su, in mezzo a una folla (. .) Guardava i circostanti; erant tutti visi gialli, distrutti (. .). Strepitava, era tutt’affannato, e voleva gridar più forte; quando gli parve che tutti que’ visi si rivolgessero a una parte. Guardò anche lui; vide un pulpito, e dal parapetto di quello spuntar su un non so che di convesso, liscio e luccicante; poi alzarsi e comparir distinta una

---

(46) — ibid.

(47) — PS, XXXIII, 1.

(48) — P, VI, pg. 76-77

(49) — PS, XVIII, 38 e segg.

(50) — PS, XIX, 24.

(51) — P, VII, pg. 79-80.

testa pelata, poi due occhi, un viso, una barba lunga e bianca, un frate ritto e fuor del parapetto fino alla cintola, fra Cristoforo. Il quale, fulminato uno sguardo in giro su tutto l'uditorio, parve a don Rodrigo che lo fermasse in viso a lui, alzando insieme la mano, nell'attitudine appunto che aveva presa in quella sala a terreno del suo palazzotto" (52).

Si confronti ora questa situazione con un'altra, descritta nel *Processo*. Mentre cerca di uscire dal duomo (vuoto, tranne per il sagrestano e una vecchia devota), Josef K. percepisce un piccolo pulpito. Vicino ad esso un "sacerdote, con la mano appoggiata alla ringhiera, pronto a salire e guardava K" (53). Questi riverisce il chierico, il quale "si diede un piccolo slancio e salí sul pulpito a passetti rapidi" (54). K. decide però di allontanarsi, mentre il prete rimane immobile "volgendo intorno lo sguardo senza muovere il capo" (55). K. era intanto arrivato al largo passaggio centrale, ma "la vastità del duomo gli pareva al limite di quanto un uomo possa sopportare" (56). Si avvicina alla porta quando sente la voce del prete. "Tu sei Josef K.", disse il sacerdote levando una mano sulla balaustra in un gesto vago" (57)

In entrambi i casi — salvo poi lo sviluppo autonomo delle scene nei propri contesti — ciò che impressiona è il numero e l'importanza degli elementi comuni. L'interno della chiesa — la distanza dalla porta (sognata da don Rodrigo, percepita con allucinata esagerazione da K.) — la solitudine (chiesa vuota, salvo per due estranei, in Kafka; chiesa piena di volti sconosciuti e disprezzati nel Manzoni) — il sacerdote — la salita in pulpito (che Kafka e Manzoni descrivono, quello indicando l'azione stessa, questi accennando allo spuntare graduale delle fattezze del predicatore) — il giro dello sguardo — l'indicazione personale dell'apostrofato (con la voce in Kafka, con lo sguardo nel Manzoni) — il gesto del sacerdote.

La visita alla cattedrale pronuncia la fine di K., così come il sogno di don Rodrigo ne pronuncia la morte. Ma qui viene pure confermato quanto si è detto sopra sulle caratteristiche di don Rodrigo e di Renzo accomunate in Josef K. È notevole, in effetti, che

---

(52) — PS, XXXIII, 6/10.

(53) — P, IX, pg. 171.

(54) — *ibid.*

(55) — P, IX, pg. 172.

(56) — *ibid.*

(57) — P, IX, pg. 173.

la scena del duomo del *Processo* presenti delle coincidenze pure in rapporto a Renzo. Anche questi, vicino alla conclusione delle sue vicende, assiste al sermone di un sacerdote, fra Felice, presso la cappella del lazzeretto (58). E se il sacerdote kafkiano espone a Josef l'emblematica parabola del guardiano della legge, è anche un sacerdote, ancora fra Cristoforo, ad esporre a Renzo, assetato di giustizia e magari di vendetta, il mistero della giustizia divina, non disgiunta mai dalla misericordia (59). C'è di più: mentre Renzo cerca Lucia tra i malati del lazzeretto si annuncia una tempesta, che scroscia subito dopo l'incontro (60). Si osservi l'analogia con la tempesta che poi scroscia sulla città durante la visita di K. al duomo (61).

D'altra parte, però, è chiaro che *I Promessi Sposi* e *Il Processo* sono inconfondibili, come inconfondibili sono i loro geniali creatori. Anche quando si avvicina al Manzoni, Kafka attribuisce agli elementi comuni una funzione diversa, tutta sua, come suo è l'allargare a tutta la vicenda il clima angoscioso e allucinato in cui si muovono le creature del romanzo. Nel Manzoni, invece, un tale clima è episodico, come eclissi che non disorienta colui che discerne un senso provvidenziale fra le contraddizioni esistenziali umane. C'è, dunque, in Manzoni, la speranza, nata bensì dalla fede, ma pur coerente con l'eredità culturale illuministica che lo predisponeva a intravedere un sia pure misterioso ordine come fondamento del cosmo (si ricordi la disputa, fra Voltaire e Rousseau a proposito della Provvidenza). Da ciò la solidità delle prospettive manzoniane, che se lo rendono meno immediatamente vicino a tanti lettori odierni (più sensibili all'angoscia esistenziale magistralmente ritratta da Kafka) fanno sì che l'opera sua sia apprezzata da tanti altri, quale un critico moderno dall'importanza di Lukács. Né va però dimenticato che il discorso sul realismo manzoniano si farebbe più sfumato se si dovesse tener conto degli elementi fantastici e onirici del suo romanzo, come si è detto all'inizio. Insomma, si ripeta, Manzoni e Kafka sono degli autori inconfondibili quanto geniali, eppure più affiatati di quanto non si sospetti. Qui si è cercato soltanto di indicare che nonostante le fattezze proprie di ciascuno, l'avvicinamento delle loro opere ben può diventare un momento di reciproca illuminazione.

---

(58) — PS, XXXVI, 3 e segg.

(59) — PS, XXXV, 37 e segg.

(60) — PS, XXXVI, 59 e XXXVII, 1/2.

(61) — P, IX, pgs. 164 e 169.

*Opere citate*

- PS = Alessandro Manzoni, *I Promessi Sposi*, a cura di Fausto Ghisalberti, Milano, Hoepli, 1964.
- F = Franz Kafka, *Il Processo*, trad. di Clara Morena, Garzanti, 1984.
- B = Franz Kafka, *Briefe*, 1902-1924, S. Fischer Verlag, 1958.
- BO = Franz Kafka, *Briefe an Ottilie und die Familie*, S. Fischer Verlag, 1974.
- D = Franz Kafka, *Diari*, 1910-1923, vol. I/II, trad. di Ervino Pocar, Milano, Mondadori, 1962.
- HB = Hartmund Binder, *Kafka in neuer Gesicht*. Stuttgart, 1976.
- HB = Hartmund Binder, *Kafka in neuer Gesicht*, Stuttgart, 1976.
- KW = Klaus Wagenbach, *Kafka, biografia della giovinezza*, trad. di Paolo Corazza, Torino, Einaudi, 1972.
- MB = Max Brod, *Franz Kafka*, trad. di Ervino Pocar, Milano, Mondadori, 1978.
- WE = W. Theodor Elvert, "Il Manzoni e la critica tedesca", in "Annali Manzoniani", vol. VII, Milano, Casa del Manzoni, 1977.

## LA JOUISSANCE SINGULIÈRE DE SWANN ET LA PETITE PHRASE DE VINTEUIL

*Philippe Willemart*

La petite phrase de la sonate de Vinteuil qu'elle soit de Saint-Saens ou de César Frank ne manque pas de démontrer combien l'amour de Swann pour Odette de Crécy n'est pas sans une saveur particulière qui inquiète et interroge le lecteur

“la vision la plus belle qui nous reste d'une oeuvre est souvent celle qui s'élève au-dessus des sons faux tirés par des doigts malhabiles, d'un piano désaccordé” (1).

Concours de circonstances des plus étranges et le moins en accord avec nos sonophiles amoureux de la qualité technique de leurs hi-fi. Sons faux, mauvais pianiste et piano désaccordé. La réalité importe vraiment peu pour Marcel qui travaille un reste s'échappant du parfum d'une tasse de thé ou qui associe ses souvenirs durant “ses tristes soirées sans sommeil” (2). L'art d'écrire chez Proust n'est plus basé sur la vision de la comédie humaine à la Balzac, ni sur la nostalgie d'un passé napoléonien à la Stendhal et encore moins sur une passion documentaire propre à Flaubert. Chez Swann, l'art tout comme l'amour “ne correspondent à rien d'extérieur, de constatable par d'autres que lui” Ni les qualités d'Odette, ni celles de la pianiste “ne justifiaient qu'il attachât tant de prix aux moments passés auprès d'elle” Si Swann commençait à raisonner et à utiliser “son intelligence positive” “il voulait cesser de sacrifier tant d'intérêts intellectuels et sociaux à ce plaisir imaginaire” Mais grâce à la petite phrase, l'amour pour Odette continuait. La petite phrase élargissait l'âme de Swann, “une jouissance qui elle non plus ne

---

(1) — PROUST, Marcel — *A la recherche du temps perdu*. Paris, Gallimard, 1954. vol. I. p. 236. Toutes les citations citées dans l'article qui suit, sont tirées sauf avis contraire, des pages 236 et 237 de ce volume.

(2) — Id. *ibid.*, p. 186.

correspondait à aucun objet extérieur / ./ s'imposait / ./ comme une réalité supérieure aux choses concrètes"

Jouissance sans objet, jouissance de l'âme, réalité supérieure provoquée par une mélodie. Aucun objet sexuel apparent, aucun rapport concret entre Swann et Odette mais la simple écoute d'une ligne musicale qui entre dans l'âme et s'y crée un espace "marge de jouissance"

### *Une jouissance enchantée*

"Cette soif d'un charme inconnu, la petite phrase l'éveillait en lui, mais ne lui apportait rien de précis pour l'assouvir"

Jouissance comparée à la soif et au désir de boire. Faire couler dans le gosier non pas un liquide mais un charme inconnu. Etrange métaphore apparemment mais qui n'est pas sans rapport avec un sens oublié sinon peu employé de ce mot charme. "Subir un enchantement ou du latin *carmen* au sens de formule magique" (Larousse). Ces définitions rappelleraient facilement le philtre d'amour de Tristan et d'Yseut — véritable formule magique qui associée à une boisson force à l'amour — mais le charme dans la *Recherche* ou de la *Recherche* tient peut-être plus des *Mille et une nuit* que du Moyen-Age et a plus de rapport avec le monde enchanté de Shéhérazade que celui de la légende celtique. Enchantement, magie, contes arabes "qui sont liés à son enfance par les assiettes peintes de Combray" (3) et qui transportent le héros-narrateur à travers son personnage dans un ailleurs "où la petite phrase a effacé le souci des intérêts matériels, les considérations humaines et valables pour tous" avait laissé vacantes et en blanc "ces parties de l'âme où il était libre d'y inscrire le nom d'Odette", comme de n'importe quelle cocotte, pourrai-je ajouter. Odette n'est qu'en moyen, un mot qui s'inscrit comme un autre et qui peut changer suivant le moment.

Le narrateur décrit alors le visage de Swann savourant cette musique:

"Et le plaisir que lui donnait la musique /.../ ressemblait en effet à ces moments-là, au plaisir qu'il aurait eu à expérimenter des parfums, à entrer en contact avec un monde pour lequel nous ne sommes pas faits".

### *La jouissance du dépouillement*

Réalité supérieure un peu plus haut, monde différent ici où les yeux et l'intelligence sont inutiles et où Swann se sent "trans-

---

(3) — ROUSSET, Jean — *Forme et signification*. Paris, Corti, 1962. p. 166.

formé en une créature étrangère à l'humanité, aveugle, dépourvue de facultés logiques, presque une fantastique licorne, une créature chimérique ne percevant le monde que par l'ouïe" Nous y voilà donc dans cet ailleurs peuplé de licornes fantastiques où seule *l'ouïe opère* et où Swann éprouvait "une étrange ivresse / . / à dépouiller son âme la plus intérieure de tous les secours du raisonnement et à la faire passer seule dans le couloir, dans le filtre obscur du son"

Univers de ténèbres où la jouissance consiste dans une première étape à se défaire de la logique. Le raisonnement et la raison, les causes et les effets, le discours philosophique et universitaire qui éliminent le douteux, l'imaginaire et le fantastique, sont retirés comme un vêtement. L'arbitraire du signe est rejeté comme tel. C'est l'enlèvement d'une carapace ou d'un voile cachant une âme et qui constitue l'ivresse ou la jouissance préliminaire maintenant définie. Ce dépouillement rappelle un homme ou une femme qui se dévêt avant l'amour dans l'obscurité de la chambre, le vêtement n'ayant de sens qu'à la lumière où il signifie le semblant sexuel ou bien l'ascète qui renonce au raisonnement pour se jeter dans l'inconnu divin ou encore le personnage de Pasolini dans *Théorème* qui se dénude avant d'entrer dans le désert ou enfin, l'analysant qui dans l'acte de se coucher sur le divan, renonce aux conventions du dialogue et à l'arbitraire du signe qui régit les lois du langage pour se lancer dans un monde "pour lequel nous ne sommes pas faits"

Il y a donc une jouissance première à se dépouiller et jouissance n'est pas plaisir, Barthes les distingue soigneusement. Alors que le plaisir touche à la culture, au douillet et aux retrouvailles, la jouissance transborde, brise et suspend: "le plaisir en pièces; la langue en pièces; la culture en pièces" (4)

#### *La jouissance filtrée par la petite phrase*

La jouissance préliminaire de Swann, de fait, le retranche de l'humanité, le met hors culture et le rend ivre. Que reste-t-il du Swann fin observateur "dont l'esprit portait à jamais, la trace indélébile de la sécheresse de sa vie", sinon son âme la plus intérieure qui, deuxième étape de la jouissance, "passe seule dans le couloir, dans le filtre obscur du son"

---

(4) — BARTHES, Roland — *Le plaisir du texte*. Paris, Seuil, 1973. p. 82.

Il est assez difficile de nommer cette âme intérieure qui a perdu tout de l'homme social — culture, nom, habitude, langage — mais où pourtant il y a un “je” qui mène puisqu'il la fait passer dans un filtre. Cette volonté conduisant l'âme à la jouissance ou mieux ce désir qui induit l'âme à affronter l'épreuve, ne la subit pas lui-même. Il ex-siste à l'âme qu'il écoute jouir. Ce “je” désirant ne jouit donc pas mais n'est pas non plus voyeur car il ne fait qu'entendre un autre, son âme. Jouissance à distance du “je” désirant qui sait que l'âme jouit. C'est nettement le “j'ouis” de Lacan (5). La jouissance impossible fait signe de loin parce qu'appartenant à un autre, elle est interdite au sujet.

Le deuxième degré de la jouissance se définit par un passage ou un déplacement qui provoque un contact entre l'âme et le filtre. Ce filtre n'est pas le filtre-breuvage de l'amour, ni le filtre utilisé par les alchimistes et d'où vient le mot bien qu'on ne peut nier les rapports existants entre ceux-ci et l'expérience de Swann. C'est comme si l'âme se laissait modeler érotiquement par la mélodie. Il y a un contact métaphorique par l'oreille. Le son y entre, rencontre l'âme qui se laisse filtrer et qui ressort enrichie par les éléments recueillis. Observons l'inversion. Alors que normalement le filtre purifie un liquide en en retirant les segments les plus grossiers, le filtre proustien laisserait passer certaines parties de l'âme et s'en réserverait d'autres dans un acte amoureux d'embrassement. C'est un filtre non de purification mais de rétention amoureuse qui de plus semble modeler les parties retenues. Modeler, modelage appelle la main du potier qui moule l'argile selon son désir. Ainsi de l'âme et de la mélodie. L'âme malléable comme l'argile rencontre la mélodie définie par la hauteur, le temps et la combinatoire des sons et s'y conforme quelques instants. Conformité et identité momentanées de sentir, de position et de forme qui font comprendre à celui qui entend “tout ce qu'il y a de doux, peut-être même de secrètement inapaisé au fond de la douceur de cette phrase” L'identité du sentir est si forte et si marquante qu'elle produit chez le sujet qui écoute, un nouveau savoir. Il apprend, en effet, que la jouissance de l'âme se déclenche à partir d'une contradiction — une douleur enveloppée de douceur — C'est comme si la douceur de la petite phrase ne l'était que parce qu'elle repose sur une douleur inapaisée.

Douceur sur douleur. Nous arrivons à la formule de la métaphore, la douceur à la place de la douleur, *douceur* où la diffé-

---

(5) — LACAN, Jacques — *Ecrits*. Paris, Seuil, 1966. p. 82.

rence consonantique, le /s/ à la place du /l/, indique un refoulement lié à ce que connote le /l/. Le lecteur ne peut évidemment deviner l'effet de sens qui découle de la consonne /l/. Il faudrait pour cela analyser le contexte de la petite phrase dans l'entièreté de *Un amour de Swann*. Il peut tout au plus se référer objectivement à la phonétique où la position dentale du /s/ devance d'un degré la position alvéolaire du /l/ et où les deux consonnes orales et fricatives se distinguent par leur sonorité. Paradoxalement, la consonne /s/ sourde est plus intense et plus aiguë que sa collègue /l/ sonore considérée comme consonne douce. La matérialité phonétique contredit la signification linguistique et la dureté linguistique de la douleur se retrouve gravée matériellement dans le mot douceur à travers la consonne /s/. Mélange de niveaux où la langue peu embarrassée de nos distinctions cartésiennes, franchit aisément le mur de nos catégories.

Douleur et douceur ne se partagent donc pas d'une façon tranchée et la contradiction apparente au niveau sémantique, existait déjà dans chacun des mots pris séparément. Nous comprenons un peu mieux maintenant comment une blessure non cicatrisée transmet dans le texte non pas une brûlure douloureuse mais une sensation tendre et agréable. La blessure arrivée certainement il y a longtemps s'est incarnée non seulement dans la langue mais aussi dans une mélodie, mémoire d'un passé peuplé de souvenirs. Nous retrouvons ainsi le narrateur Marcel et ses associations de souvenirs: une phrase musicale par où passe une âme privée de ses artifices sociaux, réveille une jouissance étrange qui évoque pour celui qui écoute une douleur agréable:

“la tristesse qu'elle répandait, il la sentait passer sur lui, mais comme une caresse qui rendait plus profond et plus doux le sentiment qu'il avait de son bonheur”

De la jouissance entendue, émanent à la fois un savoir et une caresse triste qui renforcent le narcissisme du sujet heureux de son bonheur. Cependant, la caresse se contente de frôler Swann. Ce n'est plus l'âme qui passe par le filtre du son mais c'est la qualité la plus profonde de la mélodie, la douleur, qui émerge de la douceur et atteint le sujet écoutant par le toucher. A ce contact léger, Swann, comme s'il ne voulait pas se laisser atteindre, ou mieux comme s'il sentait la vérité inhérente à cet épanchement, “l'amour est fragile”, s'enferme comme l'escargot dans sa coquille et savoure son bonheur. Swann écoute la jouissance de l'âme, en saisit le sens mais n'en veut rien savoir.

L'analyse de cette page de *Un amour de Swann* permet de jalonner le chemin de la jouissance. La petite phrase créait d'abord une marge de jouissance, "une soif d'un charme inconnu" Ensuite, elle ravissait Swann dans un ailleurs où par dénudations successives, il se transformait en quelqu'un d'étranger à l'humanité et devenait ouïe. Dans une troisième étape, il dépouillait son âme la plus intérieure et la faisait passer dans le filtre obscur du son. Une quatrième étape lui apprenait la raison de la jouissance et enfin, il se laissait caresser par la tristesse répandue s'enfermant dans son bonheur.

En d'autres mots, la petite phrase suscite un désir, la marge de jouissance, qu'elle situe dans un monde sonore. Ensuite, le sujet du désir se sépare de son âme intérieure et la fait jouir matériellement pendant que lui ouït. Il acquiert ainsi un savoir sur la jouissance qui le caresse mais dont il ne veut rien savoir par la suite parce qu'elle atteindrait son bonheur.

### *La pulsion invocante*

*Du côté de chez Swann* écrit en 1913 ne doit bien sûr rien à la psychanalyse et encore moins à la relecture freudienne de Jacques Lacan. Cependant dans la deuxième partie de cet article, j'aimerais souligner, non sans quelques craintes comment la théorie psychanalytique permet de situer la jouissance tout à fait originale du personnage Swann décrite par le narrateur Marcel.

Lacan en nommant les quatre pulsions partielles, les pulsions orale, anale, scopique et invocante, différencie nettement les deux dernières qui ont rapport à l'Autre et affirme que la pulsion de l'entendre ou invocante est la plus proche de l'expérience de l'inconscient (6).

La petite phrase est si forte qu'elle transforme Swann en une immense oreille — c'est la pulsion invocante à l'état pur —, attentive à ce qui se passe dans un autre champ, l'âme la plus intérieure ou le champ de l'inconscient ou le champ de l'Autre: "l'inconscient est le discours de l'Autre" (7) ou le discours au sujet de l'Autre. Il n'est pas facile de préciser la nature de l'Autre étant donné le nombre d'éléments qui le marque. Aussi faut-il procéder par étapes.

---

(6) — Id. *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris, Seuil, 1973. p. 96.

(7) — Id. *Ecrits*. p. 814.

“Le lieu de l’Autre, c’est le corps, premier lieu maître des inscriptions, dit Lacan” (8).

Ces inscriptions, traces des premières jouissances à jamais enfouies ou refoulées, appelées aussi traces mnésiques constituent les sédiments de l’inconscient et ne resurgissent que métonymiquement à travers d’autres expériences érotiques ou au cours de l’anamnèse. Il y a eu jouissance et son souvenir demeure. C’est ce que Swann écoute à travers la petite phrase. La distance entre le sujet et l’instance jouissante indiquerait métaphoriquement le temps vécu entre le présent de l’écoute et le passé de l’expérience érotique. C’est réellement “un monde pour lequel nous ne sommes pas faits” uniquement accessible grâce aux échos qui parviennent d’une époque lointaine. Peu importe la fidélité technique de la phrase, l’essentiel vient des échos suscités. L’écoute plus fine que la voix, perce le temps beaucoup plus facilement. L’anamnèse ne se base pas sur un rêve *vu* et *rapporté* mais sur *l’audition* d’une jouissance.

Formidable progrès sur Freud? En partie. Le seul exemple que Freud rapporte en 1895 pour illustrer l’après-coup du traumatisme sexuel, aurait pu tout aussi bien inaugurer une approche différente de l’inconscient. Emma raconte une scène arrivée à l’âge de 13 ans où deux commis rient de son vêtement. Ce rire lui rappelle alors une autre scène survenue cinq ans auparavant où un épicier au rire grossier “avait porté la main à travers l’étoffe de sa robe, sur ses organes génitaux” (9). Les mots rire (Lachen) et vêtement (Kleider) dits dans le cadre transférentiel de l’analyse, font surgir un autre contexte où, associés à “Greibler” (épicier), ils évoquent un attentat sexuel. Le sujet Emma a entendu quelque chose ou quelqu’un qui jouissait dans le passé et a pu reconstruire son histoire et se libérer de son angoisse.

Lacan par contre, comme pour suppléer à la théorie freudienne, a créé un concept, *lalangue*, pour théoriser ce genre d’écoute de l’inconscient. Ecrire lalangue au lieu de la langue, c’est accentuer la valeur phonétique du langage et traduire un phénomène courant en analyse. L’association libre procède autant par association de contenus que par association de phonèmes chez le névrosé. “Le malentendu est à toutes les pages / ./ est-ce croate ou cravate, Was ist das? L’homophonie est le moteur de lalangue” (10). L’écoute

---

(8) — *Scilicet* 6/7. Paris, Seuil, 1976. p. 137.

(9) — FREUD, Sigmund. *La naissance de la psychanalyse*. Paris, PUF, 1973. p. 364.

(10) — MILLER, Jacques-Alain — *Théorie de lalangue*. *Ornicar* Paris, Le Grapho, 1975. 1. p. 32.

de son propre discours provoque chez l'analysant des associations auditives qui naturellement le reportent à un passé émouvant, parlant et souvent jouissant. C'est une véritable anamnèse auditive. La comparaison avec le texte de Proust ne s'arrête cependant pas ici. Car tout comme Swann extrait un savoir à partir de son écoute, l'analysant fait de même et découvre peu à peu les signes dont il est marqué.

Mais l'Autre, premier lieu-maitre des inscriptions est aussi l'Autre symbolique, c'est à dire, la loi, la culture et le langage dans leur structure et non dans leur contenu et l'un ne va pas sans l'autre. S'il n'y avait pas en effet une loi qui interdit, il n'y aurait pas de désir et s'il n'y avait pas de langage pour le dire, il n'y aurait pas de savoir ni de littérature.

#### *Une certaine vérité*

Le texte de Proust semble à première vue ne décrire que quelques émotions éphémères du personnage Swann. Cependant, l'analyse ci-dessus, reprise dans le cadre d'une théorie de l'inconscient, montre à quel point le narrateur a saisi quelque chose qui circulait chez Freud à l'état latent et que Lacan a mis en valeur. Le texte ne parle pas de simple psychologie mais de plaisir, de dépouillement, de jouissance et surtout du sujet divisé entre l'écoute de la phrase musicale et l'écoute intérieure d'une jouissance, autrement dit du sujet partagé entre le présent et son inconscient (le \$ de Lacan) Dire un certain savoir est un des rôles de la littérature, annoncer quelques vérités comme on annonce une bonne nouvelle, est le fait d'écrivains de génie. Proust a su discerner quelques uns des mécanismes de la jouissance et les transmettre. Il y a certainement des rapports entre la société décadente du faubourg Saint Germain vivant de soirées, de banquets, de promenades à Chatou ou de théâtre et l'étude de la jouissance. Le maitre jouit des plaisirs refusés à l'esclave pour reprendre l'antinomie de Hegel. Néanmoins chez Swann, il y a une introversion. Car dans sa recherche de jouissance, le maitre se fait esclave lui-même d'une jouissance lointaine qu'il dénie aussitôt pour maintenir son bonheur. Il y a répétition au niveau personnel de la structure fondamentale de notre société. Vérité constatable et vérifiée tous les jours par le psychanalyste: l'homme soumis à la jouissance dès sa naissance, la recherche, la désire mais n'en veut rien savoir

## AFINIDADES POÉTICAS ENTRE INGEBORG BACHMANN E ROBERT MUSIL

Ruth Cerqueira de Oliveira Röhl

A austríaca Ingeborg Bachmann (1926-1973), poetisa, contista, autora de radiopeças, ensaios e de um romance — *Malina* —, mostra o quanto é consciente da tradição política e cultural de seu país nas várias entrevistas que concedeu nos últimos vinte anos de sua vida. Nessas entrevistas, publicadas em 1983, dez anos após sua morte, sob o título *Wir müssen wahre Sätze finden (Precisamos encontrar frases verdadeiras)*, é digna de nota a frequência com que se refere à atmosfera lingüística e cultural que, em sua opinião assinala de forma inconfundível os escritores da vasta “Haus Österreich”, desde os austríacos Hofmannsthal, Musil, Broch, até os tchecos Rilke e Kafka.

Dentre os autores austríacos, parece ter ocupado um lugar de destaque em sua preferência literária um conterrâneo seu da cidade de Klagenfurt, Robert Musil (1880-1942), tema de dois de seus ensaios (1). Em 1965, quando trabalhava em seu recém-iniciado projeto de um ciclo de romances, que deveria receber o título *Todesarten (Tipos de morte)*, defrontou-se, em uma entrevista, com a pergunta “Quem a levou ao romance?” Embora aludisse à estrutura da obra como fruto de uma necessidade interior, fez a seguinte observação: “O primeiro livro que chamou minha atenção foi, de fato, um romance, cujo autor também nasceu em Klagenfurt: *O homem sem características*, de Robert Musil” E, em 1973, torna a dizer, referindo-se à mesma obra: “Não se esbarra casualmente em livros” Acrescentou tratar-se, todavia, mais de afinidades que de influência.

Essas afirmações de Ingeborg Bachmann suscitaram-me uma série de indagações acerca da obra literária de ambos os autores, mais

---

(1) — Ingeborg Bachmann: *Werke IV* München, R. Piper & Co. Verlag, 1978, pp. 24-28 e 80-102.

precisamente, quanto ao caráter e à extensão das “afinidades” entre os romances *Malina* e *O homem sem característica*.

Vejamos, de forma sucinta, a idéia central dos dois romances.

*Malina*, publicado em 1971, é, propriamente, a somatória de reflexões e vivências da narradora-protagonista, uma escritora residente em Viena. Em entrevista concedida no mesmo ano da publicação do romance, Ingeborg Bachmann considera-o uma “aventura intelectual” em que as agitações do *Eu* refletem o conflito básico da protagonista: a dualidade no interior do ser. Através de seu relacionamento com duas personagens masculinas — Ivan e Malina —, a narradora-protagonista vê-se confrontada com duas formas diferentes de ser, uma dirigida pela emoção e a outra, pelo intelecto, às quais correspondem duas linguagens literárias e, conseqüentemente, duas poéticas específicas.

*O homem sem características* foi publicado, pela primeira vez, na década de trinta, sendo que o segundo volume continha apenas os trinta e oito primeiros capítulos da terceira parte do romance. Sua personagem principal, Ulrich, caracteriza-se por grande sensibilidade e sólida bagagem científica. Convicto de que a doença de seu tempo consiste no fato de o homem ter-se tornado um mero receptáculo de características e hábitos, decide-se a experimentar várias formas de utopia: tenta viver “hipoteticamente”, ignorando as pressões da ordem preestabelecida; tenta aplicar em todos os âmbitos da vida os mesmos procedimentos das ciências exatas (utopia da exatidão); tenta valorizar o lado sentimental do homem (utopia do ensaísmo) ou levar uma vida baseada no amor, com o fim de atingir o “outro estado”, o estado de união consigo mesmo e com o universo; busca a solução no âmbito da vida real, sem, contudo, cair em ideologias fechadas (utopia do modo de pensar indutivo). Algumas dessas utopias acentuam o aspecto racional; em outras, a ênfase recai justamente sobre o aspecto não racional. Todas, porém, têm em comum o senso da possibilidade e a busca de equilíbrio entre sentimento e razão.

Ambos os romances têm algo em comum: a nostalgia da totalidade perdida, fonte de angústia para o *Eu* cindido entre sua vida-Ivan e seu campo-Malina (*Malina*), meta impossível de utopias centradas ora no sentimento, ora na razão (*O homem sem características*).

Assim sendo, permitem-se paralelos entre a procura pelo “outro estado” empreendida pelos irmãos Ulrich e Agathe na terceira

parte do romance de Musil, intitulada “Ao império milenar”, e a procura pelo “livro belo”, que a protagonista de Bachmann deseja criar para Ivan. Cabe nesse confronto a viagem ao deserto, encetada pelos irmãos Martin e Franza, no romance de Ingeborg Bachmann *O caso Franza* que, embora inconcluso, deveria compor, juntamente com *Malina* e *Requiém para Fanny Goldmann*, também incompleto, o ciclo de romances *Tipos de morte*. A fábula deste romance pode ser resumida em poucas palavras. Em obediência aos apelos de sua irmã Franza, Martin retorna à sua terra natal, onde a encontra muito doente, devido a experiências traumatizantes no ambiente “civilizado” de seu marido psiquiatra. Persuadido a levá-la consigo em sua viagem ao Egito, passam alguns dias no deserto e retornam ao Cairo, onde ela vem a falecer. A viagem ao deserto encontra-se no capítulo intitulado “À escuridão egípcia”, a princípio denominado “Isis e Osiris”, uma alusão explícita ao poema de Robert Musil de mesmo título, cujos versos

“Dos cem irmãos este único,  
E ele come seu coração, e ela o dele”

são repetidos por Franza, com ligeiras modificações, ao longo do romance. A aproximação entre o universo de idéias dessas obras torna-se ainda mais pertinente, quando acrescida da afirmação de Musil, de que o poema em questão contém, na essência, o romance *O homem sem características* (2).

No que consistiria a busca, nos romances, e qual a sua linguagem? Em *O homem sem características*, Ulrich e Agathe, separados na mais tenra infância, reencontram-se por ocasião do falecimento do pai. A união entre os dois evoca em Ulrich a idéia da totalidade, expressa através dos mitologemas do hermafrodita e de Isis e Osiris (3). E, juntos, tentam atingir o “outro estado”, a sensação de unidade, de consonância consigo mesmo e com o mundo. Tal vivência implica o retorno a um estágio primitivo de pureza e ingenuidade, próximo ao mito, testemunhado pela intensificação da linguagem, que adquire elementos líricos. Assim é que, diante do mar, Ulrich e Agathe

“dobraram o arco do horizonte como uma coroa em torno de seus quadris e olharam para o céu. Estavam agora como num balcão elevado, enlaçados um ao outro e ao indizível

---

(2) — Robert Musil: *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*. Hamburg, Rowohlt Verlag GmbH, 1955, p. 355.

(3) — Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hamburg, Rowohlt Verlag GmbH, 1952, pp. 1414/1415.

como dois amantes que, no momento seguinte, mergulhariam no vazio.

Mergulharam. E o vazio os sustentou. O instante parou, não afundou nem se elevou. Agathe e Ulrich sentiam uma felicidade que não sabiam se era tristeza, e apenas a convicção que os animava, de serem eleitos para viverem o insólito, os impediu de chorar” (4).

Interpretando as personagens em seu ensaio “Ao império milenar”, Ingeborg Bachmann não só considera Agathe o duplo de seu irmão Ulrich, como também vê, na busca de ambos, uma tentativa de reconduzir a paixão à origem de todas as paixões, ao que “um dia se chamou paixão divina” (5). No romance *Malina*, a união da narradora-protagonista com Ivan é referida como veículo do divino —

“(…), eu me reproduzo por meio de palavras, e também reproduzo Ivan, eu gero uma nova raça; de minha união com Ivan faz-se carne a vontade de Deus:

Pássaros cintilantes  
Lazuritas  
Chuvas de chamas  
Gotas de jade” (6)

— e associada à busca mítica da narrativa, do “livro belo”, bem como à visão utópica do Paraíso, expressa em textos mitopoéticos, destacados pela impressão em negrito:

“Um dia virá em que os homens terão olhos de um negro dourado, em que verão a beleza e estarão libertos da sujeira e de todo e qualquer fardo; eles se alçarão aos ares, mergulharão nas águas, (...)” (7).

No *Caso Franza*, a vivência da unidade também se evidencia através da intensificação da linguagem, ou seja, através de palavras e frases ritualísticas que caracterizam a esfera do mágico. Incluem-se aí o vocabulário específico da infância e juventude de Franza na Galícia, lugar misterioso, encoberto por “selos e nomes” (8), os

---

(4) — Robert Musil, *op. cit.*, pp. 1410/1411.

(5) — Ingeborg Bachmann: *Werke IV*, p. 26.

(6) — Ingeborg Bachmann: *Werke III*, p. 104.

(7) — Ingeborg Bachmann, *op. cit.*, p. 121.

(8) — Ingeborg Bachmann, *op. cit.*, p. 359

versos já citados do poema “Isis e Osiris”, de Robert Musil, e a linguagem simbólica, oriunda da Bíblia e da mitologia egípcia, que vem à tona no deserto.

Anseio por totalidade e linguagem fundada na analogia — princípio básico do mito e da poesia — revelam uma postura poética que, em *Malina*, se confirma em índices metapoéticos, tais como a concepção do narrar como ato de memória, de reconquista da “lembrança calada” (9), portanto, como aproximação à origem harmoniosa, ou a vinculação entre “expressão poética” e “alucinação”: “Cria-me, expressão é alucinação, nasce de nossa alucinação” (10). A palavra “Wahn” (alucinação, loucura, fantasia) é rica em ressonâncias. Aliada à idéia de auto-geração, de um brotar de dentro do homem, “Wahn” remete ao conceito platônico de “alheamento do eu” de afinção com a unidade paradisíaca original. Robert Musil evoca, de forma semelhante, a unidade mítica, ao chamar de “Wahn” o fervor que o ser humano traz dentro de si e que o faz sentir-se sempre insatisfeito com a sua realidade, buscando transcendê-la:

“(...); você pode estar certo: hoje em dia, mesmo as pessoas mais religiosas estão tão contagiadas pelo modo de pensar científico, que não se atrevem a verificar o que arde no íntimo de seu coração, e a qualquer hora estariam prontas a chamar esse fervor pelo termo médico de alucinação, mesmo que oficialmente falem de forma diferente!”

(...) “Mas o estranho é que cobrimos tudo isso como uma fonte suspeita e, no entanto, qualquer gota remanescente dessa inquietadora água miraculosa faz um furo em todos os nossos ideais” (11).

O insucesso da busca, nos romances, bem como sua repercussão na linguagem e na postura poética, aí manifestas, são igualmente comparáveis. O estado mítico do êxtase, da perda dos limites e de fusão no todo implica, para Ulrich, a perda de contato com a realidade, a exclusão do factual, enfim, da problemática transmissível pelo intelecto (12), da mesma forma como o “livro belo”, na visão

---

(9) — Ingeborg Bachmann, *op. cit.*, p. 23.

(10) — Ingeborg Bachmann, *op. cit.*, p. 93.

(11) — Robert Musil: *Der Mann Eigenschaften*, pp. 767/768.

(12) — Cf. Robert Musil, *op. cit.*, pp. 1420/1421.

da narradora-protagonista de *Malina*, não seria capaz de espelhar a realidade tal como ela é (13). O final de *O caso Franza* também atesta a perda das frases ritualísticas, que assomam uma vez mais, pouco antes da morte de Franza, porém, já desarticuladas e mutiladas (14).

O fato é que, tanto para Musil quanto para Bachmann, o ato criador não só tem sua origem na vivência de um estado de afinação com a unidade primeva, como também tem por tarefa despertar o leitor para uma realidade mais significativa. Sem, porém, tirá-lo de sua realidade, de forma que a vivência do “outro estado” se mostra sempre como um momento epifânico, uma experiência fugaz. Essa espécie de reconhecimento possibilitado esteticamente e motivado por valores éticos implica a aliança entre concreção e reflexão, fundamental para a literatura moderna. Musil afirma, por exemplo, que o pensamento configurativo, embora não seja apropriado à veiculação de um conhecimento científico, pode conduzir a “reconhecimentos que, de um golpe, iluminam a vida”, uma vez que o gozo estético é “juízo e sentimento” (15). Bachmann, por sua vez, fala do “abalo” que a obra poética — “expressão do homem em mutação e do mundo em mutação” — pode suscitar no leitor (16). E propõe como tarefa do poeta educar o homem, no duplo sentido de conscientizá-lo das limitações de seu mundo e de despertar nele o anseio por superá-las (17). Essa visão utópica da obra poética é desenvolvida por Bachmann no ensaio “Literatura como utopia”, onde ela retoma, evidenciando uma postura comum a ambos, a idéia originalmente proposta por Musil (18).

A partir desse núcleo comum pode-se, todavia, constatar divergências na realização poética da visão-de-mundo dos dois autores. As páginas introdutórias de ambos os romances revelam uma primeira diferença fundamental. Em *O homem sem características*, os capítulos iniciais do primeiro livro situam a personagem principal, Ulrich, mostrando a forma como pensa e age, o lugar onde mora e os cenários de sua educação, os valores de seu pai, bem como da sociedade onde está inserido. São páginas e páginas que trazem

---

(13) — Cf. Ingeborg Bachmann: *Werke III*, p. 55.

(14) — Cf. Ingeborg Bachmann, *op. cit.*, p. 469.

(15) — Robert Musil: *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, p. 919.

(16) — Cf. Ingeborg Bachmann, *Werke IV*, p. 268.

(17) — Cf. Ingeborg Bachmann, *op. cit.*, p. 196.

(18) — Cf. Robert Musil: *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, p. 478.

o título “Uma espécie de introdução” e permitem constatar a presença de um narrador bem próximo às personagens, a ponto de poder relatar as minúcias de suas personalidades. Já em *Malina*, as páginas introdutórias dão ao romance uma feição singular. Como em um texto para o teatro, as personagens e as coordenadas espaço-temporais são alinhadas logo de início, seguindo-se observações sobre as unidades de tempo, espaço e a problemática do narrar. À primeira vista, a técnica narrativa de *O homem sem características* aponta, pois, para a mensagem, para a prioridade das idéias, enquanto a de *Malina* remete à forma, à literariedade do texto, o que pode ser confirmado pelas observações metapoéticas de ambos os autores.

No início da década de vinte Musil anota, em seus Diários, sua intenção de narrar uma “biografia imaginária”, representativa para a geração de 1880, para a realidade de sua época, “como se quisesse escrever ensaios” (19). Sua preocupação com a técnica narrativa adequada ao romance leva-o a fazer uma série de considerações acerca do foco narrativo, considerações essas que evidenciam claramente sua opção pelo enfoque a partir do sujeito da enunciação. Assim, lê-se à página 257 dos *Diários*: “Eu narro. Todavia, esse Eu não é uma personagem fictícia e, sim, o romancista. Um indivíduo esclarecido, amargo, desiludido. Eu. Eu narro a história de meu amigo Ulrich” ou à página 341: “No futuro devo colocar-me, ao narrar, apenas na posição de uma personagem secundária, de um observador. No romance situo-me ‘fabulação’. É possível que tudo realmente decorra desta postura no centro, mesmo que não narre a mim-mesmo, e isto impede a básica” Essas palavras de Musil justificam a afirmação de Siegfried Rinderknecht, de que o *eu* narrador da literatura burguesa não foi abolido, no romance, uma vez que permanece no centro do fenômeno estético (20). A fim de mostrar o que a permanência da subjetividade autorial acarreta para a fabulação — fato de que Musil tem plena consciência, como indica o trecho de seus *Diários*, acima citado —, Rinderknecht analisa o capítulo 61 do segundo livro de *O homem sem características*, verificando o espaço ocupado pela configuração ficcional, em relação ao destinado à representação de idéias. Constata que, nesse capítulo de 127 linhas, à exceção das quinze primeiras, que trazem um resumo dos eventos do capítulo anterior, bem como os pensamentos de Ulrich a respeito, à exceção das duas primeiras frases do segundo parágrafo, que retomam “de

---

(19) — Robert Musil, *op. cit.*, p. 264.

(20) — Siegfried Rinderknecht: *Denkphantasie und Reflexionsleidenschaft*. Frankfurt am Main, Rita G. Verlag, 1979, p. 282.

forma arbitrária” a situação de Ulrich, e do parágrafo final, de apenas cinco linhas, tudo o mais são reflexões de natureza ética e técnico-científica. A separação entre a parte ficcional e a parte ensaística, onde prevalece a subjetividade do autor, é sublinhada pelo emprego de diferentes tempos verbais: no primeiro caso vigora o imperfeito, o “tempo da narração” e, no segundo, o presente. As reflexões não se apresentam integradas esteticamente no contexto ficcional narrativo, que funciona como mero pretexto às mesmas, como “origem, fundada na ética, do trabalho mental ensaístico”

A importância que Musil dá ao trabalho mental, em detrimento da configuração ficcional, donde o caráter ensaístico do romance, é um dos pontos de divergência em relação à postura poética de Ingeborg Bachmann. *Composição* é a palavra-chave de sua técnica narrativa, como mostram os seguintes trechos de entrevistas que concedeu em 1971: “A composição sempre desempenhou um papel de grande importância para mim, algo que sinto falta em tantos autores. O fato é que só ao fazer a correção ou tentar riscar alguma coisa é que vejo o quanto tudo está entrosado, que quase não existe uma frase que não se relacione com outra, (...)” e “O que me dá mais trabalho é a composição: que nenhum fio se perca, que cada frase que aparece no primeiro capítulo se relacione com algo que ocorra no terceiro. Uma história assim é como uma teia” (21). Isso não significa que seu romance *Malina* ignore a dimensão intelectual ou o plano das idéias. Pelo contrário, o aspecto formal do romance, extremamente diversificado (trechos narrados, diálogos, monólogos, cartas, entrevistas, relatos de sonhos, seqüências de versos), aliado à reflexão sobre o ato poético, bem como à estilização de textos de outros autores, dão origem a um discurso difícil, altamente refletido e elitizante. Seu sentido é, porém, “vivido como presença”, como diz Mikel Dufrenne, o que pressupõe uma demora no sensível, uma submissão ao poder sugestivo e melódico da linguagem. Oskar Holl denomina esse poder da linguagem *fascinação* (22), ligando-o ao falar lírico — Ingeborg Bachmann foi também uma grande poetisa lírica —, à auto-anulação do narrador e ao triunfo do texto.

A forma como Bachmann expressa a impossibilidade de obtenção do discurso pleno exemplifica seu fazer estético. *Leitmotiv* do romance são os versos do último melodrama da peça musical *Pierrot*

---

(21) — Ingeborg Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*. München, R. Piper & Co. Verlag, 1983, pp. 96 e 114.

(22) — Cf. Oskar Holl: *Der Roman als Funktion und Überwindung der Zeit*. Bonn, H. Bouvier u. Co. Verlag, 1968, p. 114.

*Lunaire*, op. 21 de Arnold Schönberg (1874-1951): “Ó aroma antigo” O texto é do poeta belga Albert Giraud (1860-1929), na tradução de O. Erich Hartleben (1864-1905). A “melodia falada” de Schönberg associa-se a Malina, personagem-título marcada pelo aspecto racional e pelo conhecimento. A montagem à página 320 do romance, a partir de imagens, versos recorrentes e títulos de oito dos vinte e um melodramas que compõem *Pierrot Lunaire*, revela a poética de *Malina*:

“Despedimo-nos rapidamente e vamos para casa a pé e até mesmo atravessamos, no escuro, o parque público, onde as imensas mariposas giram *sinistras, negras*, e os acordes se ouvem mais fortes sob *a lua enferma*; é novamente *o vinho* no parque, *que se bebe com os olhos*: é novamente *o nenufar*, que *serve de barco*, é novamente *a saudade* e uma *paródia*, uma *infâmia* e a *serenata* antes do regresso” (23).

A figura do pierrô (24), ao mesmo tempo sentimental e burlesca, tem suas origens na “*commedia dell’ arte*”, onde não vigoram as normas do Belo e do Sublime. A redenção no “paraíso artificial” da arte, propiciada pelo pierrô, significa, pois, uma transcendência por meio de dissonância: tanto o texto de Giraud (na tradução de Hartleben), no qual elementos oníricos e grotesco-cômicos se fundem num todo dissonante, quanto à música de Schönberg revelam um misto de denúncia e utopia, dando voz ao homem cindido e a seu anseio por plenitude. A dissonância que precede a chegada é destacada, em *Malina*, através do quiasmo formado pelos títulos dos melodramas 15, 16, 17 e 19 de *Pierrot Lunaire*:

“a saudade e uma paródia  
uma infâmia e a serenata”

Assim, mesmo sendo fruto de uma “tensão original” de um anseio de retorno à harmonia, o discurso de *Malina* mostra a vitória do poeta artífice sobre o poeta possuído, e o faz principalmente

---

(23) — O grifo é nosso e põe em destaque o texto de *Pierrot Lunaire*.

(24) — O motivo do pierrô é recorrente em *O homem sem características*. Tanto à página 904, onde se lê que os irmãos saíram às ruas vestidos como pierrôs, lembrando às pessoas “os segredos de seu devir”, quanto à página 1086, onde a figura do “Pierrot Lunaire” aparece vinculada a um romancista de “noite de luar”, a um sentimentalismo “suspeito”, esse motivo também se associa ao fragmentário, à consciência da perda da unidade. Ingeborg Bachmann, no entanto, amplia-o semântica e formalmente, através da poesia e da música, e o transforma em um *leitmotiv*, em um motivo estruturalmente importante para o romance *Malina*.

através do elemento estético, o que vem a acentuar a literariedade do texto.

O fato de Musil dar primazia à análise intelectual e Bachmann, à composição, certamente repercutiu não só no discurso de seus romances, como também em seu desfecho (ou inexistência do mesmo). O romance de Musil estende-se por 1584 páginas, e permanece inconcluso. Em contrapartida, Bachmann reduziu cerca de 1400 páginas elaboradas a 337, na composição final de seu romance, que termina com a pseudo-morte da narradora-protagonista e a sobrevivência de Malina, significando a vitória de um aspecto do Eu e a opção por um determinado tipo de poética. Em 1973, Bachmann observa, referindo-se ao fato de Musil não ter concluído seu romance, um trabalho de quase vinte anos: “Não se pode concluir um livro desse tipo, quando se seguem dois caminhos, e para ele o caminho sempre foi duplo. São duas capacidades que se atrapalham mutuamente, embora sejam tão importantes e a elas se deva a singularidade desse livro: aos procesos mentais analíticos e à capacidade paralela de representar uma sociedade, pessoas. Isto é bastante raro, geralmente apenas uma das duas é bem sucedida” (25). Não é de se estranhar tal observação por parte de Bachmann, uma vez que ela própria sempre se deparou com ambos os caminhos. Formada em Filosofia, com tese de Doutorado sobre a recepção crítica da filosofia existencial de Martin Heidegger, autora de dois ensaios sobre Ludwig Wittgenstein, por quem admite ter sido influenciada, Bachmann não pôde abafar sua formação intelectual. E, se assim o tivesse feito, sua obra estaria em descompasso com a tendência da literatura moderna, de apresentar uma abordagem estética da realidade a partir do intelecto, como afirma Thomas Mann: “O romance representa, como obra de arte moderna, o estágio da ‘crítica’ após o da ‘poesia’ Sua relação com a epopéia é a relação da ‘consciência criadora’ para com a ‘criação inconsciente’ E necessário se faz acrescentar que o romance, como produto democrático da consciência criadora, não precisa de forma alguma ser inferior àquela em monumentalidade” (26).

E semelhante é a solução encontrada por ambos os autores para essa duplicidade de interesses, capacidades ou até mesmo “tarefas” Compreendendo-se *ironia* como jogo estético entre distanciamento e aproximação, ambos os romances atestam o emprego desse prin-

---

(25) — Ingeborg Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*, p. 125.

(26) — Hartmut Steinecke (ed.): *Theorie und Technik des Romans im 20. Jahrhundert*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1972, pp. 11-12.

cípio estilístico. Em *O homem sem características*, na medida em que contextos abstrato-éticos coexistem com a configuração ficcional. Em *Malina*, uma vez que a evocação mítica tem por sujeito a narradora-protagonista, ou seja, é fruto do ato consciente de narrar, o que deixa à mostra o ato mitopoético em si, a pseudo-concreção do texto. Assim, a evocação mítica se faz acompanhar pela tematização da linguagem e do próprio fazer poético, concretizando, nesse ato de distanciamento, o afastamento da meta visada.

Ao mencionar a existência de “afinidades” entre sua obra e a de Musil, Bachmann demonstrava, portanto, um alto grau de consciência de seu fazer poético. Os romances abordados neste trabalho não só demonstram uma preocupação temática semelhante, que se faz sentir até a nível dos motivos, como também se opõem ao romance do tipo linear, assinalando-se pelo acúmulo de problemática intelectual e literária. O que permite a asserção de que tanto Ingeborg Bachmann quanto Robert Musil não conseguiram chegar ao núcleo mítico, mas atingiram — nas palavras de Gustav René Hocke — um paraíso “artificial”, um êxtase motivado pelo intelecto.



## INVITO ALLA LETTURA DEI "FIORETTI"

*Teodoro Negri*

### INTRODUZIONE

Al nome del Nostro Signor Gesù Cristo Crocifisso  
e della sua Madre Vergine Maria.  
In questo libro si contengono  
certi fioretti, miracoli ed esempi devoti  
del glorioso poverello di Cristo  
Messer Santo Francesco  
e d'alquanti suoi santi compagni.  
A laude di Cristo. Aman.

Così inizia il testo offerto da G. Petrocchi, che a sua volta adotta, con varianti minime, la lezione fissata da Bughetti (Salani, Firenze, 1926) e che fu usato da Luigina Morini nel suo libro "I Fioretti di S. Francesco" pubblicato da Rizzoli, corredandolo di un esauriente commento storico e linguistico e di un glossario per aiutare il lettore a superare eventuali difficoltà di lettura, meritando una interessantissima introduzione di C. Segre.

Riteniamo opportuno specificare che la lezione dei Fioretti fissata da Bughetti fu ricostruita sulle varianti registrate da Cesari, sul codice Palatino 144 e sul codice Baldovinetti n. 215 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, del sec. XV codice questo acefalo e mutilo. Per questo nostro breve studio siamo ricorsi anche a "I Fioretti di S. Francesco d'Assisi", a cura di Padre Francesco Sarrì dei Minori il quale ricorse a un codice della Biblioteca Reale di Torino, la cui V edizione fu editata da Vallechi, nel 1935 a Firenze.

I Fioretti ci parlano soprattutto di Francesco "o filho de Pietro Bernardone, (che) se passava dias e dias em seu eremitério, passava meses e meses a fazer pregações pela Península, correndo as

idades e as aldeias, com uma flor, um ramo de oliveira ou um crucifixo em punho, doente de amor a tudo e a todos”

“Abismava-se em Deus, saciava-se de solidão, mas também vinha ao mundo lutar. Esse Orfeu batizado foi mesmo um dos maiores organizadores do seu tempo” Queste parole di Agrippino Grieco le possiamo leggere in quelle bellissime pagine che dedicò a “A legenda franciscana” in *São Francisco de Assis e a poesia cristã*, editato da José Olympio, nel 1950.

Agrippino Grieco dice a riguardo de “I Fioretti”: “Os Fioretti” são algo de incomum e não foi em vão que Oscar Wilde os pôs acima da “Imitação de Cristo”, classificando esta de simples prosa em comparação à poesia daqueles” (. ) “Nas ‘Florinhas’ dos companheiros de São Francisco, pululam os detalhes familiares, realistas, esbocetos íntimos dos mais comoventes. Tudo aí, página a página, é franciscaníssimo” (. ) “Os frades não seriam figuras menos empolgantes. Leão, apesar do nome, tinha um coração de ovelha, de herbívora mansíssima” (. ) “Chegamos agora a São Francisco, o santo dos pobres e um dos mais altos cimos da humanidade moral. Sobre o Poverello, milhares de livros, toda uma numerosa literatura se tem escrito, mas ninguém esgota o assunto e o último a tratar dele é como se fosse o primeiro. Pintado por Fra Angélico e Cimabue, louvado por obras ricamente informativas sugestivas, por Joergensen, o materialista darwiniano e pessimista que se converteu numa viagem às terras franciscanas, por Sabatier, o ex-pastor protestante de cabelos longos e ares de professor de piano, ( ) e de todos os corações exaltados, em consequência talvez da sua hereditariedade eslava, continua São Francisco à disposição de quantos artistas, de quantos poetas queiram pintá-lo ou celebrá-lo. Sua história encanta sempre. Lê-la é como ouvir música ou pôr os olhos nuns olhos de criança. O Patriarca da Umbria, ( ) foi um chantre inspirado e é o mais poético dos santos, o santo dos poetas e dos artistas”

Approfittiamo dell’occasione per consigliare la lettura delle bellissime pagine che Agrippino Grieco ha dedicato a S. Francesco.

## L’ORIGINE

Senza la pretesa di aggiungere qualcosa a tutto quanto è stato scritto dei “Fioretti” ci proponiamo di dire qualcosa che possa aiutare il futuro lettore di quest’opera che non è che la vulgarizzazione e traduzione di una raccolta latina, recentemente individuata con sicurezza negli “Actus beati Francisci et sociorum ejus” di cui fu autore, almeno della maggior parte di essa, un frate, probabilmente frate Ugolino da Montegiorgio — ex Sancta Maria in Monte,

nelle Marche. Frate Ugolino è ricordato due volte nell'opera e, precisamente, nei capitoli LXIX e LXXIII degli "Actus". Un altro frate, questo però anonimo, ma pure lui marchigiano, senza dubbio compilò o collaborò alla stesura del capitolo IX degli "Actus", ove indica come "informante" Hugolinus de Monte Sanctae Mariae.

#### DATA DI COMPOSIZIONE

Riguardo alla data di composizione degli "Actus" e il volgarizzamento L. Morini scrive: "Incerta è la data di composizione; secondo gli studi più recenti, la silloge o raccolta, che si venne formando in un arco di tempo piuttosto lungo a cavallo tra il XIII e il XIV secolo, sarebbe stata condotta a termine dopo il 1327 e prima del 1340. Nulla si sa invece del traduttore (caduta l'ipotesi che si trattasse del fiorentino Giovanni dei Marignolli, vescovo di Bisignano, morto nel 1359), se non che fu frate minore, toscano e presumibilmente buon conoscitore dei conventi marchigiani. Il volgarizzamento fu comunque eseguito nel ventennio 1370-1390" (Morini, I Fioretti di S. Francesco, pag. 34).

Il Sapegno, in *Storia Letteraria d'Italia — Il Trecento* — cap. X — *Letteratura Religiosa*, pag. 499-570, parlando della letteratura francescana, scrive: "Ma la più meritamente famosa fra tutte coteste scritture francescane è senza dubbio quella intitolata — I Fioretti di San Francesco —, nella quale ancor oggi, per molti che non hanno tempo nè voglia di penetrar le cose più addentro, si compendia a dir così tutta l'essenza e il profumo spirituale del movimento religioso, cui lo Assisiense diede il primo impulso e l'impronta singolarissima del suo temperamento. Ed invero, se anche l'importanza dei Fioretti come fonte storica è scarsissima (come i dotti e gli specialisti san troppo bene) certo nessuna fra le leggende può darci, meglio di essi, il senso di quel che rappresentò l'opera del santo umbro nella mente e nella fantasia dei contemporanei e delle generazioni immediatamente posteriori; e nessuna, per quanto più artisticamente elaborata e più organica, ha tanto calore e rilievo di poesia. Il testo latino originario dell'opera, il *Floretum*, composto in gran parte durante l'ultimo trentennio del secolo decimoterzo o sul principio del decimoquarto da un frate Ugolino di Montegiorgio e compiuto, prima del 1328, da un collaboratore non ben individuato, è andato perduto nella sua primitiva redazione; ma non è impossibile ricostruirlo con relativa precisione, sul fondamento delle due raccolte che ne derivarono: una in latino, anteriore al 1381, gli *Actus beati Francisci et sociorum eius*, che comprendono insieme con i racconti del *Floretum*, ma disposti in diverso ordine, altre narrazioni più tarde; l'altra in volgare, e cioè appunto i *Fioretti*, che del primitivo testo

posson considerarsi come un volgarizzamento, sebbene non totale, redatto intorno alla metà del Trecento. Il latino popolaresco e corrente degli *Actus* non è privo di una sua grazia ingenua e pittoresca; ma il toscano dell'ignoto traduttore (forse un frate, e quasi certamente fiorentino) ha per i lettori moderni un fascino ben più alto e più schietto: è naturale pertanto che il libro sia rimasto popolare, e si legga ancor oggi, nella forma più concreta e poetica della sua veste italiana”

Ci sarà utile sentire pure l'opinione di Giorgio Petrocchi, uno dei maggiori studiosi dell'argomento, che in *Ascesi e mistica trecentesca*, Firenze, Le Monnier, ed. 1957, scrive quanto segue: *I Fioretti* non seguono gli *Actus* soltanto nella mera formulazione espositiva e informativa della leggenda francescana e delle leggende sociorum ejus, ma li imitano e seguono spiritualmente e poeticamente, con fedele coerenza d'ispirazione morale e di resa artistica; e importa revocare in dubbio l'affermazione della Tosi: — Il tono dimesso e monotono proprio del tardo latino medioevale (negli *Actus*) è tutto pervaso nei *Fioretti* da un soffio di vita, il testo è interpretato con sensibilità squisita, cercando nel termine volgare l'adeguato spirituale della parola latina, spesso un po' fredda e astratta, ed il nuovo periodo volgare trionfa, unendo in sè, ad una grandissima semplicità di mezzi d'espressione, un uso della sintassi molto sicuro e molto equilibrato —. Ma è una revoca in dubbio, occorre precisare che non vuol per nulla giungere ad affermazioni opposte (quasi a dire che gli *Actus* siano opera geniale e fortissima delle nostre lettere, e i *Fioretti* una debole “appendix” volgare), quanto a stabilire sin dall'inizio dei nostri giudizi che, alla base di ogni valutazione estetica e spirituale dei *Fioretti* è indispensabile porre un'opera, come gli *Actus*, poeticamente e spiritualmente originale ed alta, sì da condizionare la nascita, l'elaborazione e il livello artistico, non meno notevole dei *Fioretti*”

## GLI ACTUS E I FIORETTI COS'HANNO IN COMUNE?

Giorgio Petrocchi sostiene che è praticamente impossibile documentare quanto i *Fioretti* devono agli *Actus*, dovendo praticamente mettere a raffronto quasi tutti i brani dei *Fioretti* e passa ad affermare: “Valga piuttosto il discorso inverso: quello di cercare di determinare come i *Fioretti*, anche quando si discostano come “lectio” dagli *Actus* e pur senza mai creare un episodio a sè, manifestino la chiara volontà del volgarizzatore di riscrivere il passo secondo la sua vocazione di scrittore” Osserva molto opportunamente il Petrocchi che quello che appare evidente è che i due testi hanno

in comune la stessa finalità, cioè quella di scrivere un compendio delle vicende più straordinarie della vita di S. Francesco e sociorum ejus in modo da imprimere nella mente del lettore una certa necessità di ascesi e di una maggior devozione.

Negli *Actus* e nei *Fioretti* appare evidente il desiderio o la volontà non solo un resoconto biografico della vita del santo con lo scopo di esortare il cristiano e insegnargli il modo di purificarsi e elevarsi asceticamente. Appare evidente pure l'intenzione di aumentare la devozione del lettore verso Francesco e i suoi compagni, oppure i mistici delle Marche o S. Antonio di Padova e altri.

La maniera di dirigersi ai fedeli non può essere analogo. Gli *Actus* sono scritti in latino, presupponendo nei destinatari un certo grado di cultura e con una posizione qualificata nelle comunità cristiane a cui appartengono. Dobbiamo ricordare che nella linea del tempo siamo negli anni del passaggio dal sec. XIII al sec. XIV, tempo in cui l'esperienza del latino andava progressivamente riducendosi, limitandosi a un numero ridotto di laici e ai religiosi. I *Fioretti*, che si possono far risalire all'ultimo ventennio del Trecento, sono invece scritti in volgare perché hanno altri destinatari, si destinano cioè al popolo per raccontargli la vita e i fatti straordinari di S. Francesco, ma vogliono far questo nella forma più semplice possibile.

G. Petrocchi afferma: "Il carattere più didascalico dei *Fioretti* risulta chiaro ad esempio, dal confront con gli *Actus* nell'episodio della vocazione di Bernardo, con la triplice apertura del messale, sia per ciò che riguarda il diverso ordine delle "sortes" sia per il fatto che gli *Actus* si limitino ad accennare ai passi evangelici, mentre il volgarizzamento dà per disteso il testo dei due passi di S. Luca"

## LA REDAZIONE DEI FIORETTI E I SUOI PROPOSITI

Per apprezzare e comprendere meglio "*I Fioretti*" Petrocchi fa delle osservazioni e dà alcune spiegazioni che ci sembrano veramente utili. Consiglia di osservare che nell'ampliamento redazionale dei *Fioretti*, quando questo ampliamento c'è, si ubbidisce sempre alla norma di dover narrare sempre per disteso, "con letteraria completezza e con maggiore accessibilità" Due motivi obbligano a questo: in primo luogo la necessità di creare un testo che abbia un suo colorito e un suo rilievo, impegnandosi quindi in una certa ricerca di effetti letterari, e in secondo luogo, per rendere più accessibile

la comprensione della materia religiosa, sopprimere certe riflessioni dottrinarie, spiegare i riferimenti a fatti o località della vita dei primi discepoli di S. Francesco, fornendo al lettore un numero maggiore di notizie biografiche dei personaggi e dell'epoca del racconto.

“Questi due propositi, dice Petrocchi, sono persino visibili nella traduzione, anzi proprio nel “volgarizzamento” del titolo. Lì “actus”, le azioni, le imprese, le opere di San Francesco e dei suoi compagni, e si pone l'accento sulla relazione biografica; qui “fioretti”, e cioè piccoli fiori, piccola scelta di ciò che di più bello e consolante vi sia nella vita di un santo come Francesco e in quella dei suoi migliori discepoli” (*Antologia della Storia e della Critica Letteraria*, vol. I, Ed. Giunti-Marzocco, Firenze, 1980, Cap. V — *Trecento Minore* — pag. 617-618).

## L'EDIZIONE DEI “FIORETTI”

L'edizione dei *Fioretti* anche oggi, con molta frequenza è accompagnata, quasi come appendice, dalle *Considerazioni sulle Stimmate*, dalla *Vita di Frate Ginepro* e, in alcune edizioni, da *La vita e i detti di frate Egidio*.

Molto rapidamente diremo che una parte delle *Considerazioni sulle Stimmate* sembra derivare da alcuni capitoli degli *Actus*, più esattamente, dai capitoli IX, XVIII e XXXIX. Il problema della fonte delle *Considerazioni*, tuttavia non è stato ancora risolto dagli studiosi, alcuni dei quali ne attribuiscono la paternità al volgarizzatore o traduttore dei *Fioretti*.

La posizione degli studiosi già è più chiara per quanto riguarda *La Vita di frate Ginepro*. Affermano gli studiosi che si tratta del volgarizzamento anonimo della *Vita fratris Juniperi*, che si trova inserita nella *Chronica XXIV Generalium*, composta più o meno alla fine del secolo XIV

È pure opinione degli studiosi di San Francesco che la *Vita di frate Ginepro*, la *Vita del beato Egidio* e i *Detti del beato Egidio*, come pure le *Considerazioni sulle Stimmate* che si tratti di appendici che però si trovano anche nei codici più antichi di seguito ai *Fioretti*. Queste appendici si andarono formando e aggiungendo più tardi e dopo i *Fioretti*.

## IL TITOLO E LA SUA ESTENSIONE

Il titolo *I Fioretti*, da *Floretum*, cioè fiorilegio o scelta di fatti e azioni notevoli, deve essere riservato solo a 53 capitoli, che ori-



Dal capitolo II al VI e, più avanti, nel XXVIII si racconta la vita di Bernardo; vediamone i titoli: II — “Di frate Bernardo da Quintavalle primo compagno di Santo Francesco”; III — “Come per mala cogitazione che Santo Francesco ebbe contro a frate Bernardo, comando al detto frate Bernardo che tre volte gli andasse co’ piedi in sulla gola e in sulla bocca”; IV — “Come l’Angelo di Dio propose una questione a frate Elia guardiano di un luogo di val di Spoleto; e perché frate Elia gli rispose superbiosamente, si partì e andonne in cammino di Santo Jacopo, dove trovò frate Bernardo e dissegli questa storia”; V — “Come il santo frate Bernardo d’Ascesi fu da santo Francesco mandato a Bologna, e là prese egli luogo”; VI — “Come Santo Francesco benedisse il santo frate Bernardo e lasciollo suo Vicario, quando egli venne a passare di questa vita”; XXVIII — “D’uno rapimento che venne a frate Bernardo, ond’egli stette dalla mattina insino a Nona ch’egli non si senti”

I capitoli VIII, IX e XXXVI trattano di frate Leone. Anche in questo caso ci limiteremo a trascrivere i titoli dei capitoli: VIII — “Come andando per cammino santo Francesco e frate Leone, gli espose quelle cose che sono perfetta letizia”; IX — “Come santo Francesco insegnava rispondere a frate Leone, e non potè mai dire se non contrario di quello che santo Francesco volea”; XXXVI — “Come santo Francesco dispose a frate Leone una bella visione ch’avea veduta”

A frate Masseo sono dedicati i capitoli X, XI, XII XIII e il XXXII. Capitolo X — “Come frate Masseo, quasi proverbiando, disse a santo Francesco che a lui tutto il mondo andava dirieto; ed egli rispose che ciò era a confusione del mondo e grazia di Dio”; XI — “Come santo Francesco fece girare intorno intorno più volte frate Masseo, e poi n’andò a Siena”; XII — “Come santo Francesco pose frate Masseo allo ufficio della porta, della limosina e della cucina; poi a priego degli altri frati ne lo levò”; XIII — “Come santo Francesco e frate Masseo il pane ch’aveano accattato posono in su una pietra alato a una fonte, e santo Francesco lodò molto la povertà. Poi pregò Iddio e Santo Pietro e santo Paolo che gli mettesse in amore la santa povertà, e come gli apparve santo Pietro e santo Paolo”; XXXII — “Come frate Masseo impetrò la virtù della santa umiltà”

Sono dedicati a Santa Chiara i capitoli XV, XVI XXXIII e XXXV. Leggiamo i titoli di questi capitoli: XV — “Come santa Chiara mangiò con santo Francesco e co’ suoi compagni frati in Santa Maria degli Angeli”; XVI — “Come santo Francesco rice-

vette il consiglio di santa Chiara e del santo frate Silvestro, che dovesse predicando convertire molta gente; fece il terzo Ordine e predicò agli uccelli e fece stare quiete le rondini”; XXXIII — “Come santa Chiara, per comandamento del Papa, benedisse il pane il quale era in tavola; di che in ogni pane apparve il segno della santa Croce”; XXXV — “Come, essendo inferma, santa Chiara fu miracolosamente portata la notte della pasqua di Natale — secondo Giordano da Pisa: e tre sono le principali pasque del Signore e le maggiori, cioè il Natale, la Risurrezione (pasqua propriamente detta) e l’Ascensione — alla chiesa di santo Franco Francesco, ed ivi udì l’Ufficio”

### *Seconda parte del primo nucleo*

Nella seconda parte del primo nucleo sono dedicati a santo Antonio due capitoli: il XXXIX e il XL. Il XXXIX — “Della meravigliosa predica la quale fece santo Antonio da Padova frate Minore in concistoro” e il XL — “Del miracolo che Iddio fece quando santo Antonio, essendo a Arimino (Rimini), predicò a’ pesci del mare”

Il capitolo XLI è dedicato al venerabile frate Simone: “Come il venerabile frate Simone liberò di una grande tentazione un frate, il quale per questa cagione voleva uscire fuori dell’Ordine”

### *Secondo nucleo*

Come abbiamo detto anteriormente, questo secondo nucleo va dal capitolo XLII al LIII ed è dedicato ad alcuni frati Minori marchigiani.

A frate Currado da Offida sono dedicati tre capitoli: XLII — “Di belli miracoli che fece Iddio per i santi frati, frate Bentivoglia, frate Pietro di Monticello e frate Currado da Offida; e come frate Bentivoglia portò un lebbroso quindici miglia in pochissimo tempo, e all’altro parlò santo Michele, e all’altro venne la Vergine Maria e posegli il Figliuolo in braccio”; XLIII — “Come frate Currado da Offida convertì un frate giovane, che molestava gli altri frati. E come il detto frate giovane, morendo, apparve al detto frate Currado, pregandolo che orasse per lui. E come lo liberò per la sua orazione delle pene del purgatorio”; XLIV — “Come a frate Pietro da Monticello apparve la Madre di Cristo e santo Giovanni Evangelista e santo Francesco; e dissongli quale di loro portò più dolore della passione di Cristo”

Afrate Pierto da Monticello è dedicato parzialmente il capitolo XLII e quasi tutto il XLIV, come appare dai titoli trascritti sopra.

A frate Giovanni della Penna, missionario nella Gallia Narbonense e in Germania, è dedicato tutto il capitolo XLIV — “Della conversione e vita e miracoli e morte del santo frate Giovanni della Penna”

A frate Pacifico e a frate Umile è dedicato il capitolo XLVI — “Come frate Pacifico, stando in orazione, vide l’anima di frate Umile andare il cielo”

A fra Liberato da Loro, appartenente alla famiglia dei conti di Brunforte, é dedicato il capitolo XLVII, come consta da una annotazione marginale di un codice: “Di quello santo frate a cui la Madre di Cristo apparve, quando era infermo, ed arrecògli tre bussoli di lattuario” (Si tratta di tre vasetti di medicamenti).

Oggetto del XLVIII capitolo è la grandezza, la santità e la visione avuta da frate Jacopo dalla Massa: “Come frate Jacopo dalla Massa vide tutti i frati Minori del mondo in visione d’uno arbore, e conobbe la virtù e i meriti e i vizi di ciascuno”

Gli ultimi cinque capitoli sono dedicati alla vita e alle visioni di frate Giovanni Eliseo da Fermo, chiamato però Giovanni della Verna “per lo grande tempo che dimorò nel santo luogo della Verna ed ivi passò di questa vita” Vediamo, in sequenza, i titoli di questi capitoli: XLIX — “Come Cristo apparve a frate Giovanni della Verna”; L — “Come, dicendo Messa il dì de’ Morti, frate Giovanni della Verna vide molte anime liberate del purgatorio”; LI — “Del santo frate Jacopo da Fallerone; e come, poi che morì, apparve a frate Giovanni della Verna, dove egli conobbe tutto l’Ordine della Santa Trinità”; LIII — “Come, dicendo Messa, frate Giovanni della Verna cadde come fosse morto”

Abbiamo affermato che i capitoli appartenenti al secondo nucleo cronologico e tematico sono dedicati ad alcuni santi frati marchigiani. Infatti frate Bentivoglia era marchigiano, della nobile famiglia De Bonis; Pietro da onticello o Treja era di Macerata; Currado de Offida, nel Piceno, era pure marchigiano; Giovanni della Penna, nato a Penna S. Giovanni è maceratese. Di frate Pacifico e frate Umile non si hanno notizie precise, tuttavia sappiamo che vissero a Soffiano che è nelle Marche. Fra Liberato da Loro era della famiglia dei conti di Brunforte pure nelle Marche; frato Jacopo

dalla Massa — Massa era della Marca di Ancona e il frate Giovanni della Verna o Giovanni della Verna o Giovanni Eliseo da Fermo — era pure marchigiano. Il santo frate Jacopo da Fallerone o Jacopo Brunforte da Fallerone non necessita di prove per affermare che era marchigiano. Con quanto abbiamo esposto ci sembra di aver provato chiaramente che il secondo nucleo riguarda specificamente la vita o i fatti dei frati Minori francescani marchigiani.

#### “ACTUS” — “FIORETTI”

Appoggiandoci allo studio del Petrocchi sarebbe interessante fare il confronto fra il testo degli “Actus” e il testo dei “Fioretti”, ma questo ci porterebbe assai lontano dal proposito di questo nostro lavoro. Qui ci limiteremo a trascrivere alcune righe del Petrocchi: “La poesia dei Fioretti scaturisce dall'estatica, candida visione di un mondo perfetto di soavità e d'umanità, e si esprime in una serie di narrazioni d'estrema limpidezza espressiva, dove ogni fatto, e ogni detto divengono parte viva della limpidezza d'animo dello scrittore. Tutto ciò è già negli *Actus*. *I Fioretti* possono affinare questa rappresentazione, talora rendono ancor più candido e quasi rarefatto questo mondo umano e spirituale, ma non creano mai “ex novo” una situazione poetica nel caso ipotetico che gli *Actus* siano ivi rimasti su un piano di mera letteratura devozionale. E che alla poesia del testo latino il volgarizzamento aggiunga solo talune sfumature di tono, ciò non vuol dire che debba essere identica la veste letteraria dei testi. La poesia degli *Actus* — *Fioretti* è al di sopra del perfezionismo linguistico e letterario che il volgarizzamento attua rispetto all'opera originale. È in quel nucleo di tersa, rapita, umile rappresentazione dei fatti meravigliosi, riguardati con stupefatta dolcezza, con piena adesione dello spirito al clima miracoloso, è in quel senso di mitico e di favoloso che alimenta e suggestiona la narrazione di altri fatti, oltre a quelli straordinari; fatti semplici e dimessi della vita conventuale di ogni giorno, cose d'importanza non dominante per capire San Francesco o per sapere della sua vita, e che pur, nello sguardo dello scrittore minorita, si colorano di un senso dolcissimo e incantato. Questa liricità è già viva negli *Actus*, espressa con minore eleganza letteraria. ” (G. Petrocchi, da *Ascesi e Mistica Trecentesca*, Firenze, Le Monnier, 1957. riportato da Sapegno nell'opera già citata).

Ci piace e ci pare doveroso citare un'altra voce autorevole e insospetta, cioè quella di Benedetto Croce: “L'intonazione dimostratrice della severa giustizia di Dio e della sua misericordia, che domina nel Passavanti, si cangia nei *Fioretti* di San Francesco nella intonazione pia ed edificante di chi ci fa ripassare dinnanzi gli atti

e le parole di un essere che ha conseguito la perfezione e si muove nella perfezione. ( ) Questo intento di edificazione, che regge tutti i capitoli di quel libretto, lo ha facto tacciare di monotonia; la quale veramente c'è soltanto per chi si mette fuori dello spirito di esso, e non pago di cogliere la poesia che vi accenna, guardandolo (direbbe un mistico) con occhi umani e profani lo vorrebbe tutto poetico. Ma per la medesima ragione è da avvertire che negli esempi del Passavanti come in questi dei Fioretti e in altre pagine della stessa qualità, il poetico lettore à tratto a intervenire con la sua personale fantasia, e a interpretare la figura di S. Francesco come di un Reinthor o di un caro folle, anche quando, contemplando, desidera per sé un po' di quella dolce follia, anche quando ne comprenda e ne risenta i profondi motivi ideali. ” (In *Letteratura di devozione — Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, 1933, pag. 180).

## CONCLUSIONE

Prima di terminare queste nostre poche pagine, perché il lettore possa entrare meglio nello spirito dei Fioretti, consigliamo ancora una volta la lettura di quanto scrisse Agrippino Grieco in *A Legenda Franciscana*. Questa lettura farà comprendere meglio San Francisco e i suoi “loucos de caridade” quel Francesco che “era, entanto, un psicólogo sutilíssimo, embora se classificasse de “simplex et idiota”, como conhecia as criaturas, com que argúcia se conduzia no manejo das almas! ( . . ) Viver na alegria, era o seu conselho mais repetido. Cantava, formando uma espécie de violino com dois paus, e obtinha todas as melodias” ( . . ).

“São Francisco, que teve como ninguém o amor do amor, que só era autoritário ao impor esta lei: — Amai-vos! —, e que, se lhe falassem em ódio, não saberia o que fosse, provou o seu amor universal a tudo e a todos no *Cântico do Sol*. Personalidade fascinadora por excelência, fazendo da sua arte uma forma de adoração, compôs esta obra-prima quarenta anos antes do nascimento de Dante e, assim, foi o verdadeiro iniciador da poesia peninsular, numa língua ainda incerta e já tão saborosa em suas vacilações. O *Cântico do Sol*, que tem o perturbante do vinho novo e tem, ao mesmo tempo, a pureza do vinho da missa, mostra-se-nos um trabalho soberbo de exaltação e de lirismo religioso, sem nada superior em qualquer literatura. Talvez a mais suave melodia saída de lábios humanos, é um viático moral e conservará eterno o perfume do nome de São Francisco. Poema para gente culta e poema em que a alma popular se reconhece, revela uma ciência instintiva da música e um grande ardor de humanidade. Há nele, a par de uma litania enternecedora, a geórgica de um cidadão que não era menos “natureza”

que uma árvore ou um rochedo. São Francisco proclamava ser a beleza de todos, como as estrelas e as águas. Fez, quase sem querer, a melhor, a verdadeira filosofia panteísta. Nas expressões deste filho da luz e do sonho, que cultivava a paixão divina de um roseiral de fogo, há certa audácia colorista, notável para sua época, e há o cheiro da terra mãe dos seres e das plantas, há o frescor das folhas verdes e o gosto dos frutos maduros. O Patriarca deu uma fisionomia às pedras e poetizou até mesmo a vida animal. Nos seus versos adivinha-se o gesto do homem que abençoa, tão nobre e fecundo quanto o do homem que semeia:

Atisimu, onnipotente, bon Signore,  
tue so le laude, la gloria e l'honore  
et omne benedictione.

Ad te solo, altissimo, se confano  
et nullu homo ene dignu te mentovare.

Laudato sie, mi Signore,  
con tucte le tue creature,  
specialmente messer lo frate Sole,  
lo quale jorna et allumini noi 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 cielu l'ai formate clarite et preziose et belle.

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

Laudato si, mi Signore, per sor acqua,  
la quale è multo utile et humile et preziosa et casta.

Laudato si, mi Signore, per frate focu,  
per lo quale ennallumini la nocte;  
et ello è bello et jocundo et robustioso et forte.

Laudato si, mi Signore, per sora nostra madre terra  
la qua ne sustenta et governa  
et produce diversi fructi fiori et herba.

Laudato si, mi Signore,  
per quelli che perdonano per lo tuo amore  
et sostengo infirmitate et tribulazione;  
beati quelli che sosterranno in pace,  
che da te, altissimo, sirano incoronati.

Laudato si, mi Signore,  
per sora nostra morte corporale,  
la quale nullu homo vivente po' scappare.

Guai a quelli che troverà ne le tue sanctissime voluntati  
che la morte secunda nol farà male.

Laudate et benedicete mi Signore,  
et ringratiate et serviateli cum grande humiltate.

(Il testo riprodotto è quello del codice 338 della Biblioteca Comunale di Assisi, giudicato il più antico che si conosca).

Ritorniamo al testo di A. Grieco: “O ser excepcional que me-receu a Dante quase todo um canto entusiasta do “Paraíso”, aquele que dissera tanta coisa que embeleza “nossa irmã a morte”, acolheu a morte como vivera: cantando e abençoando os fiéis com a benção das suas mãos dadivosas, mãos em que havia os vestígios dos cravos que tinham traspassado as mãos de Cristo. Despedindo-se do Monte Alverne, Calvário da Úmbria, murmurou estas palavras: — Adeus, monte de Deus — (Addio, monte di Dio!). E, ao morrer, a passarada entrou-lhe pela cela fradesca. ”

Conoscere San Francesco in tutta la sua grandezza, in tutte le sue dimensioni è quasi impossibile, tuttavia possiamo vedere Francesco come il santo di Dio e dei poveri, come convertito e rivoluzionario, come l'uomo che è vissuto in un secolo pieno di contraddizioni e conflitti, presentandosi come il santo dell'equilibrio, come l'uomo della pace nell'uomo e tra gli uomini, come l'uomo dell'amore e del dolore, come l'uomo che con la sua fede infantile ha rinnovato le anime e il mondo, come l'uomo molto vicino a Dio e che si identificava con gli uomini più miserabili, come morto che continua vivo, come Francesco il giullare di Dio.

La lettura de *I Fioretti* di San Francesco non solo ci aiuterà a conoscere un poco di più il santo, ma ci farà sentire molte volte infinitamente piccoli davanti a questo gigante che ha marcato fortemente questi ottocento anni che ci separano dalla sua nascita.

#### BIBLIOGRAFIA

BATTELLI, G. — *Florilegio Francescano*, Torino, S.E.I., 1923.

DOORNIK, N.G.M. (Van) — *Francesco d'Assisi, Profeta per il nostro tempo*, Assisi, Cittaadella Editrice, 1976.

GRIECO, A. — *São Francisco de Assis e a Poesia Cristã*, Rio de Janeiro, Olympio Ed., 1950.

SAPEGNO, N. — *Storia Letteraria D'Italia — Il Trecento*, Milano, Ed. Fr. Villardi, 1934.

SAPEGNO, N. — *Antologia della Storia della Critica Letteraria*, Vol. I, Firenze, Giunti — Marzocco Ed., 1980.

*I Fioretti de São Francisco de Assis*, Trad. Durval de Morais, Rio de Janeiro, Ed. Vozes, 1950.

*I Fioretti di San Francesco d'Assisi*, a cura di Fr. Sarri, Firenze, Ed. Vallecchi, 1935.

*I Fioretti di San Francesco d'Assisi*, Introduzione di C. Segre, note di L. Morini, Milano, Ed. Rizzoli, 1979.



## SÃO FRANCISCO DE ASSIS, UMA TRADIÇÃO E A ANÁLISE TEMÁTICA DO “CANTICO DELLE CREATURE”

Vilma K. Barreto de Souza

São Francisco, apesar de exaltar os homens idiotas e iletrados, muito amou e respeitou as letras. Tommaso da Celano (1) conta que o Seráfico recolhia qualquer “rotuletto” e pedaço de pergaminho que estivesse pelo chão, temendo pisar sobre o nome do Senhor, ou sobre algum trecho que falasse de coisas divinas. E, quando um seu discípulo lhe perguntava por que recolhia com tal cuidado os escritos dos pagãos, ter-lhe-ia respondido “Fili mi, litterae sunt ex quibus componitur gloriosissimum Dei nomen” e, depois acrescentava que, o que em tais escritos podia ser bom, não pertencia aos pagãos nem aos outros homens, mas só a Deus, de quem procede todo o bem.

Desse modo genialíssimo Francesco respeitava todas as literaturas sacras e profanas, como o mais iluminado humanista. E depois, é sabido que ele gostava de falar e de cantar em francês. Está fora de dúvida que ele conhecesse bem os romances de cavalaria franceses; de outro modo não se explicariam tantas alusões, nos seus discursos, a imagens cavaleiresco.

Falando de Frei Egídio, com os seus confrades, exclama “Eis o nosso Cavaleiro da Távola Redonda”!

Carlos Magno, Orlando, Olivier e “tutti i paladin” são lembrados no *Speculum Perfectionis* (2) e, é dito no mesmo *Speculum* que os bons frades devem saber operar o bem, e rezar na solidão para não assoberbar as vaidades: nessa ocasião são chamados “i fratelli miei, cavalieri della Tavola Rotonda”, estes são os meus irmãos cavaleiros da Távola Redonda, que se mantêm escondidos em

---

(1) — *Lo Specchio di Perfezione*, volg. da F. Pennacchi, Roma, Signorelli, 1950.

(2) — *Gli Scritti*, S. F. d'Assisi, Assisi Porziuncola, 1975.

lugares desertos, ocultos para esperar com maior cuidado a ação e a meditação”

Ora, somente um leitor assíduo dos romances de cavalaria, observou Pio Rajna, poderia estar bem por dentro, sob este particular, do segredo da operação dos cavaleiros, que vão pelo mundo, escondendo o seu ser e cumprindo grande gesta: Lancelote é chamado o “bel valletto”, e, mais tarde, se tornará o “cavalier bianco” São anônimos e desconhecidos para o mundo, como deveriam ser os seguidores do santo frade.

A familiaridade com os romances de cavalaria é atestada pela educação e pelo gosto cavalheiresco que teve Francesco, quando jovem, e os biógrafos o descrevem como o príncipe da juventude, pela elegância do vestir-se e pela alegria; e, também, na sua nova vida religiosa ele idealiza, sempre, esse título de cavaleiro. Tommaso da Celano chama-o “novus Christi miles”, “fortissimus miles Christi”, e São Boaventura invoca-o como “strenuissime miles Christi” “dux in militia Christi” condecorado com “crucis in signibus” armado com “armis coelestibus”

Como se sabe, “miles” e “militia” na latinidade medieval, significam, exatamente, “cavaleiro” e “cavalaria”

Ainda um traço da sua educação literária e romancesca, e do seu gosto cavalheiresco temos na figura tão criativa, e que lhe foi tão querida, das núpcias com a Senhora Pobreza: não existe cavaleiro sem dama, e a dama do cavaleiro de Cristo é a Pobreza.

São Boaventura diz-nos que Francesco chamava a pobreza “modo matrem, modo sponsam, modo dominam”, e se compreende de que modo se introduzisse pelos biógrafos o mito da mãe e da esposa, unido ao da dama, querendo excusar, em uma imagem mais casta e menos profana, as relações de Francisco com a Pobreza. Mas, também, é significativo que Dante, imune às preocupações hagiográficas, falasse, assim das núpcias de Francesco com a pobreza, como se foram amantes:

“Francesco e Povertá per questi amanti  
prende oramai nel mio parlar diffuso”

(*Commedia*, Par XI, 74, 75).

Assim, não é ousada a conjectura de Rajna, quando supõe que “a Francesco, a Pobreza apareceu como a dama dos seus pensamentos, não o contrário do que foi Ginevra para Lancelote”

Um outro testemunho da cultura de Francesco d’Assisi estaria, também, na adoção, no *Cantico delle Creature*, se é verdade que

o *per*, repetido sete vezes, pode ser comparável ao *par* francês, e ao *per*, complemento de agente do italiano antigo, que estará, depois, também, no italiano de Dante:

“Fur l’ossa mie per Ottavian sepolte” ;  
“Intanto voce fu per me udità”;  
“Più era già per noi del mondo volto” (3).

Pense-se na genial interpretação, que, do *Cantico* deu Luigi Foscolo Benedetto (4). Mas deixemos esta elevada testemunha de lado, bem como do *per* como *par*: é uma boa atitude do poeta douto privar com fontes e modelos literários.

É sabido que o *Cantico* foi imitado, e, em certos pontos, literalmente, do *Cântico de Daniel, dos Três Meninos na Fornalha Ardente* e do *Salmo 98 de Davi*.

Conclui-se que o Santo não foi um “homem idiota e de muitas letras” A idiotia por ele elogiada era, somente, a simplicidade e a humildade do espírito e da mente.

É, portanto, falso que o primeiro monumento da literatura italiana tenha nascido da inspirada ignorância da santidade.

SÃO FRANCISCO DE ASSIS — “CÂNTICO DAS CRIATURAS”  
(traduzido do texto do manuscrito 338 da Biblioteca Comunale di Assisi, o qual data dos primeiros decênios do séc. XV).

Altíssimo, onipotente, bom Senhor,  
Teus são o louvor, a glória, a honra  
E toda a benção.  
Só a Ti, Altíssimo, são devidos;  
E homem algum é digno  
De Te mencionar.

Louvido sejas, meu Senhor,  
Com todas as tuas criaturas,  
Especialmente o senhor Irmão sol,  
Que é luz diurna  
E por ele Tu nos iluminas;  
E ele é belo e radiante  
Com grande esplendor:  
De Ti, altíssimo, é imagem.

---

(3) e (4) — Cfr. Pio Rejna in Benedetto, Luigi F., *Il Cantico di Frate Sole*, Firenze, Sansoni, G. C., Ed., 1941.

Com a Irmã Lua e as estrelas,  
Louvado sejas, meu Senhor,  
Que no céu formaste claras  
E preciosas e belas.

Louvado sejas, meu Senhor  
Com o Irmão vento,  
E como o ar e todo o tempo,  
Nublado ou reseno,  
Pelo qual às tuas criaturas  
Dás sustento.

Louvado sejas, meu Senhor,  
Com a Irmã água,  
Que é mui útil e humilde  
E preciosa e casta.  
Louvado sejas, meu Senhor,

Com o Irmão fogo,  
Pelo qual iluminas a noite.  
E ele é belo e jocundo  
E vigoroso e forte.

Louvado sejas, meu Senhor,  
Com nossa Irmã a mãe terra,  
Que nos sustenta e governa,  
E coloridas flores e ervas.

E produz frutos diversos  
Louvado sejas, meu Senhor,  
Com os que perdoam por teu amor,  
E suportam enfermidades e tribulações.  
Bemaventurados os que as suportarem em paz,  
Porque, por Ti, Altíssimo serão coroados.

Louvado sejas, meu Senhor,  
Com a nossa Irmã morte corporal  
Da qual nenhum homem vivo pode escapar.  
Ai daqueles que morrerem em pecado mortal!  
Felizes os que ela achar

Conformes à Tua santíssima vontade,  
Porque a morte segunda lhes não fará mal!

Louvai e bendizei ao meu Senhor  
E dai-lhe graças  
E servi-o com grande humildade.

## ANÁLISE TEMÁTICA DO “CANTICO DELLE CREATURE”

No ano do oitavo centenário de nascimento de São Francisco de Assis, quase todos os que o conhecem pela fama de santidade, mais ou menos envolvidos pelas lendas religiosas ou profanas, sabem que a vida do Seráfico Patrono da Itália é simples e luminosa como foi a sua obra e a sua história. Nascido em Assis, em 1182, morreu aos quarenta e quatro anos, em 1226, junto à sua predileta igreja da Porciúncula.

Apareceu num século violento e bélico, como uma suave reencarnação de Cristo, homem entre homens. Pregou, sobretudo, o amor, a pobreza e a humildade; recebeu sobre a nua rocha de Verna, entre o Tibre e o Arno, os estigmas da cruz. Fundou a Ordem dos Frades Menores, confirmada pelos Papas Inocêncio III e Honório III; a Ordem Franciscana Feminina de Santa Clara e, ainda, a Ordem Terceira da Penitência.

Toda a sua obra e toda a sua vida são pura Poesia. Além da Regra da Ordem parece não ter escrito muito mais.

*IL CANTICO DELLE CREATURE*, ou *LAUDES CREATURARUM*, *IL CANTICO DI FRATE SOLE* ou *CANTICUM FRATIS SOLIS*, este último como o Santo preferia chamar, (Benedetto, op. cit., p. 220) é um salmo ou um hino de glória a Deus e à toda a obra da criação. Não lhe saiu da pena, mas dos pálidos lábios e da santa alegria do seu coração: Quase cego, e próximo da morte, cantou-o, e esse canto, repetido pelos frades menores e pelos devotos permaneceu, em várias edições umbras ou abrucezas, na sua grandeza ingênua.

Voz de um Santo e a primeira Voz da poesia italiana.

Durante a juventude tumultuada e dedicada aos prazeres, mas na qual teve boa educação literária, como já vimos, com discreto conhecimento do latim e do francês, o jovem Francisco, além do gosto pela língua e pelo canto, transformou-os em instrumentos altíssimos da sua vida e do seu exemplo.

É significativo, entre outras, por essa razão, que o primeiro texto de tradição italiana seja um autêntico monumento literário e não só lingüístico, e que tenha brotado de um movimento religioso inovador e animado por profundo fermento popular, qual seja o franciscanismo, ou a exigência de uma religiosidade aderente à palavra

do Evangelho, à exaltação da pobreza e da humildade, à polêmica contra a orgulhosa sabedoria humana (5)

Tudo isso deve ter induzido São Francisco a escolher, para exprimir o próprio ardor religioso, não a língua dos eruditos, mas aquela das relações cotidianas, a língua em que ele projeta uma imagem serena e otimista da vida, em contraste e em oposição à maior parte das concepções medievais, sem a amargura e o temor das terríveis penas infernais; tudo da vida ele aceita com brandura e amor: o bem, o mal, o belo e o feio, porque tudo é caro ao Senhor; ele chega a esta serena imagem, não por passividade, mas por exuberância espiritual, por uma conquista de cada dia, que doma nele o instinto, e o transforma.

De tal maneira ele realiza o ideal cavalheiresco no qual foi educado, humanizando-o e estendendo-o a todas as criaturas vivas ou inanimadas, criadas por Deus, que tudo se transforma num ato de amor fraterno e num rito de alegria.

Nesse seu reconhecimento de Deus em todas as coisas e no amor de cada uma delas porque obras de Deus, poder-se-ia ver um reflexo do panteísmo cristão, vivo e operante no coração do Santo, por instinto, e por uma graça que vai além de toda a crença religiosa (6).

Isto nos parece importante para sublinhar uma obra, que, pela sua admirável harmonia, teve conseqüências notáveis no espírito italiano, e influenciou, profundamente, uma direção da literatura peninsular, vida essa que, por si só, como já se disse, é uma alada poesia, uma completa obra de arte.

Extrai-se de todos os seus escritos, apesar de poucos, um misticismo, que é profundamente poético, em especial, desse *Cântico do Irmão Sol*, sobre o qual se discute tenha sido escrito em latim (7) ou em vulgar, mas, que tudo deixa ver, tenha brotado do seu espírito na linguagem dos humildes do seu tempo, e da região onde nasceu, a Úmbria, para que todos o compreendessem e o repetissem.

Sob o nome de São Francisco, só permaneceram algumas obras em latim: a *Regula*, o *Testamentum*, as *Admonitiones* e as *Laudes Dei* e pouco mais.

---

(5) — Getto, A. B. de R., *Storia della Lett. Italiana*, Milano, Rizzoli Ed., 1970.

(6) — Lazzeri, G., *Antologia dei primi sec. della lett. italiana*, Milano, U Hoepli, 1954.

(7) — Vossler, K. *Hist. de la Lit. Italiana*, Barcelona, Ed. Labor, 1941.

Contudo, o *Cantico di Frate Sole*, escrito em dialeto umbro, é profundamente inspirado nas Sagradas Escrituras, é composto de uma prosa fortemente assonântica, rítmica, inteiramente impregnado de correspondências íntimas, espirituais, nasceu de um fundo de cultura. Segundo a lenda franciscana, foi composto em 1224, dois anos antes da morte do santo, depois de uma noite de angustiantes sofrimentos físicos, confortada, ao fim, por uma visão de beatitude celeste.

### O gênero poético do Cântico

Dentre as categorias retóricas da época, isto é, a poesia métrica (só possível na poesia latina) e a poesia rítmica mesclada à prosa, São Francisco escolhe só a prosa. É a prosa rítmica em forma hinológica, do tipo ambrosiano, que se conota não pela rima, mas pelo isossilabismo de versos predominantemente breves. Contudo, o poeta entra na fenomenologia dos “primitivos”, uma vez que na cultura deles, segundo a tipologia das “origens” pesquisada, em particular, por Norden, não se polariza de modo tão irremediável a oposição de prosa e poesia (8).

Por uma coincidência bem cristã, também, a palavra divina transcende a oposição de prosa e poesia: ela não tem necessidade de efeitos postiços, nem mesmo da medida ou da métrica. Entretanto, são figuras memoráveis, desde os Salmos evangélicos, que, certamente, inspiraram a elaboração do Cântico, a anáfora, retomada ao início de cada estrofe *Laudato si' mi Signore* e a repetição da conjuntura *et* nas enumerações, especialmente na forma de variações, que é a rima “retórica”. Imitando os textos sacros, São Francisco aproveitou os elementos de um estilo bem individualizado, o chamado isidoriano (Contini, op. cit.) (9).

### Por que a língua vulgar?

Extensão semelhante, desvinculada de qualquer consideração ideológica, parece ser intimamente inerente ao tema da *Laude*, o qual por si implica sutilezas dialéticas, como provará, no fim do século, Dante, na paródia erótica, nas rimas da laude. O raciocínio, ou seja, o silogismo que se pode inferir é o seguinte “onmis creatura”, toda a espécie de palavra é tributária de louvor ao Senhor, logo, não só

---

(8) — Contini, G. *Varianti e alrta linguistica*, Torino, Einaudi Ed., 1970.

(9) — .. “chiamerò ‘isidoriano’, cioè la costruzione simmetrica, sottolienata da copiose rime dezinenziali (-endo, -amus e così via)” in “Un’ipotesi sulle Laudes Creaturarum”, p. 151. Devoto G., Oli G. C. *Diz. della Ling. Italiana*, Firenze, Le Monnier, 1971.

a palavra latina, mas também, a humílima e incôndita palavra vulgar “in qua et muliercule communicant” deve participar do coro (Contini, op. cit., p. 158).

Até aqui, prossegue Contini, caberia ao Cântico, apenas uma retórica involuntária, aquilo que se poderia chamar “isidorismo” por força maior; mas um primeiro acréscimo, que se pode fazer, é o da rima ou assonância, que não conota, necessariamente, a poesia, mas, ao contrário, coincidindo com uma isocolia aproximativa (10), é um antigo requisito da prosa de arte. Esse acréscimo de rimas dentro do Salmo já é uma inovação importante; o ulterior acréscimo de um “cursus” (11), outra conotação da prosa artística, constitui uma integração do conjunto.

Poder-se-ia, ainda, dizer que a prosa de São Francisco, ao estilo gregoriano, já se ressentia do aparato e da dignidade das escrituras civis e eclesiásticas, especialmente, em que as cláusulas rítmicas tendem a substituir as quantitativas. Usar, se não ostentar o “stilus Romanae Curiae” é, no contexto franciscano, uma prova de conformidade e de obediência.

“A retórica interna das *Laudes creaturarum* é uma retórica eminentemente ortodoxa” (id., *ibid.*).

Para a análise da obra usaremos o texto do masi antigo códice que chegou até nós: o manuscrito 338 da Biblioteca Comunale di Assisi, dos primeiros decênios do séc. XV

## O TEMA DE LOUVOR A DEUS E O TEMA DE LOUVOR ÀS CRIATURAS

Como uma sugestão de análise, poderíamos destacar os planos espaciais do Paraíso, sonhado por São Francisco:

---

(10) — Cfr. “isocòlo” s.m. — figura della retorica classica che consiste nella perfetta corrispondenza fra due o più membri di un periodo per numero e disposizione di parole;

(11) — “cursus” — Andamento ritmico del periodo, caratterizzato da clausole o successioni di accenti, che adattano all’orecchio moderno le cadenze della prosa latina classica, fondate invece, sull’alternanza di sillabe lunghe e brevi. Codificato alla fine dell’XI sec. nelle *Artes dictandi*, ebbe influsso anche sulla prosa volgare del Due e del Trecento.

CANTICO DELLE CREATURE (1224)

- |   |                                      |            |
|---|--------------------------------------|------------|
| 1 | Altissimu, onnipotente, bon Signore  | (abertura) |
|   | tue so le laude la gloria e l'honore | PARAÍSO    |
|   | et onne benedictione.                | CELESTIAL  |
| 4 | Ad te solo, Altissimo, se confano    | (EMPÍREO)  |
|   | et nullu home ene dignu te mentovare |            |

Na Abertura, a que chamamos de Paraíso Celestial ou Empíreo, Deus é o mais alto, o todo-poderoso, e a fonte suprema da bondade: a Ele pertencem o louvor, a glória, a honra e toda a benção, devidas pelo homem, que, apesar de ser a única criatura dotada da capacidade da palavra, é indigno de mencionar o seu santo nome.

Na seqüência dos três adjetivos com que se abre o poema sentimos o terceiro como o mais forte e o que detém o ímpeto rítmico inicial; mas é o primeiro que estabelece e determina o espaço celestial: “altissimo”, o mais alto, o supremo.

Quanto à indignidade da palavra humana, mais tarde, Dante confirma, nestes versos do seu *Paradiso*:

“O somma luce che tanto ti levi  
da' concetti mortali, alla mia mente  
ripresta un poco di quel che parevi,  
e fa la lingua mia tanto possente,  
ch'una favilla sol della tua gloria  
possa lasciare alla futura gente”

(Par. XXXIII, 67 a 72).

“che ciò ch'i' dico è un semplice lume”

(Ib. 90) (12)

Dos versos 6 a 12, a que chamamos de PARAÍSO SIDERAL, depois da abertura solene, o segundo plano espacial está contido no céu e nas suas criaturas:

- |   |   |               |
|---|---|---------------|
| 6 | Laudato sie, mi Signore, con tutte le   | PARAÍSO       |
|   | tue creature                            | SIDERAL       |
|   | spetialmente messor lo frate sole       |               |
|   | lo quale jorna et allumini noi per loi. |               |
|   | Et ellu è bellu e radiante cum grande   | (Céus do Sol, |
|   | splendore                               | da Lua e das  |
|   | de te, altissimo porta significatione.  | Estrelas)     |

---

(12) — Alighieri, D. *La Divina Commedia*, Milano, U. Hoepli Ed., 1983.

Laudato si', mi Signore, per sora luna  
e le stelle,

in celu l'ai formate clarite et pretiose  
et belle.

O concerto do mundo criado, ou seja, o conjunto de todas as obras divinas que são exortadas a unirem-se, e são louvadas com o Senhor, abre-se, nesse espaço, com o primeiro louvor que é para “messor lo frate sole” enquanto representa no mundo o fulcro de toda a energia, que possibilita a vida assemelhando-se a Deus, como fonte da luz, e que é ao mesmo tempo, o irmão radioso e esplendente.

Pode-se observar, neste passo, o emprego das duas preposições, que tem dado oportunidade a muitas reflexões, não apenas de caráter puramente lingüístico, mas também de interpretação semântica, o que nos permitiu optar pela que nos pareceu mais viva, original e que dá, certamente, a todo o poema a sua originalidade e o alto grau poético de uma nova visão artística possível, no plano do Santo.

#### *A preposição cum (con) e a preposição per*

Segundo a mais antiga interpretação, a preposição *per* traduzia-se por *propter*, *for*, *für* ou *a*, *para*; a segunda tradução seria: *quoniam*, *a causa di*, *a cagione di*, *porque*, *por causa de*. Uma terceira tradução é a que faz corresponder *per* à preposição de meio, regendo o complemento de agente, e é como se traduz o verso 8:

(= por ele, por meio dele, etc.), *da*, *ab par*: é esta a tradicional, corrente ao tempo de São Francisco, a da Igreja e a da maior parte de seus biógrafos (Benedetto, *Il Cantico di Frate Sole*).

“lo quale jorna et allumini noi *per lo*”

Mas o emprego de que nos servimos é a que atribui a *per*, o sentido de *in*, isto é, *em*, *através de*, que está no *Speculum Perfectionis*, de Frate Leone, cap. XVIII, 68 (ap. Benedetto, op. cit., p. 45).

Também para a preposição *cum* adotamos o sentido de “insieme cum tutte”, que é o da maioria dos seus intérpretes (13).

---

(13) — Casella, Contini, Ricci in *Storia della lett. ital.*, C. Salinari Ricci, Roma-Bari, Laterza Ed., 1973, 1º vol.

Voltando à análise do texto, com o esplendor do sol jorra, também, a energia do grande sentimento, novo em relação às criaturas inanimadas até aqui, que é o sentimento de fraternidade, comovente e simples como elas.

Todas as imagens de claridade, de esplendor e de luminosidade identificam, num só arrebatamento do poeta, o brilho interior com que cantou e ditou aos confrades o lirismo de um momento de sua vida, em que se achava quase inteiramente cego.

Dos versos 13 ao 23 localizamos o PARAÍSO TERRESTRE, pois, à medida que o poeta baixa o olhar, aparecem as criaturas, que se movem no espaço aéreo: é o irmão Vento e o tempo nas suas variações estivais e hibernais, sugerindo as estações do ano, nas quais se sucede a vida: todos são dignos de louvor, porque são um prolongamento do Senhor:

13 Laudato si', mi Signore, per frate vento  
et per aere et nubilo et sereno et onne  
tempo  
per lo quale a le tue creature dai su  
stentamento.

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

Laudato si', mi Signore, per frate focu  
per lo quale ennallumini la nocte  
et ello è bello et iocundo et robustoso  
et forte.

PARAÍSO  
TERRESTRE

Laudato si', mi Signore, per sora nostra  
matre terra,

la quale ne ustenta et governa

23 et produce diversi fructi con coloriti  
fiori er herba

Agora, na superfície terrestre, o Senhor seja louvado na personificação fraterna do elemento água, em cuja limpidez e transparência se unificam os atributos espirituais da humildade, da utilidade e da pureza.

Sobre a face da Terra, o símbolo mais vivo e mais forte da existência em contraponto com a água, e, irradiando na Terra, como

no céu o sol, merece louvor o irmão Fogo, que é belo, vigoroso e forte, aquecendo os entes e iluminando alegremente os ânimos.

A seqüência dos adjetivos, além de imprimir ao ritmo do verso uma cadência regular e forte, mais do que a abstração dos substantivos correspondentes, transmite-nos toda a força poética que está nas qualidades íntimas de cada ser, descritas e intensamente misturadas aos sentimentos que suscitam:

“et ello è bello et jocundo et robustoso et forte”

A arquitetura do universo completa-se com a exaltação de nossa irmã e mãe terra, fonte da vida material e depositária da beleza exuberante dos frutos e das flores coloridas que enchem de alegria os nossos sentidos.

Até a esta altura do poema, o poeta leva-nos à contemplação dos encantos do mundo visceral, traduzido em imagens de um extraordinário vigor plástico e profano. A poesia brota por si, como as fontes de beleza que a própria natureza nos oferece.

A natureza é o grande quadro, de cores e de luzes, para onde o poeta voltará a sua contemplação, a partir dos versos seguintes:

É o PARAÍSO MORAL DOS BEMAVENTURADOS, que vai do verso 24 ao 32.

São Francisco exorta os santos que estão no Universo exterior, onde os felizes mortais que, perdendo por causa do amor de Deus, por ele suportam a doença e as tribulações.

Eles são os pacíficos e possuirão a glória de Deus:

- |   |                      |
|---|----------------------|
| 24 Laudato si', mi Signore, per quelli che<br>perdonano per lo tuo amore<br>et sostengo infirmitate et tribulatione,<br>beati quelli chel sosterra(n)o in pace      | Universo<br>exterior |
| 27 ca da te, altissimo, sirano incoronati.  |                      |
| 28 Laudato si', mi Signore, per sora<br>nostra morte corporale<br>da la quale nullu homo vivente po<br>scappare,  | Passagem             |
| 30 guai a quelli che morran(n)o ne<br>le peccata mortali<br>beati quelli che trovarà ne le tue<br>sanctissim evolutati<br>car la morte seconda nol far(r)à<br>male. | Universo<br>interior |

33 Laudate et benedicete mi Signore  
et reingratiate  
et serviteli cu mgrande humiliat-  
te.

Hino fi-  
nal de  
louvor a  
Deus

Pela última vez, a expressão “laudato si’ ” refere-se à exortação, agora, da morte corporal, irmanando os elementos da vida física no mesmo processo de santificação.

Os versos 28 e 29, em que é louvada a irmã morte, representam, ainda dentro do plano da arquitetura poética do Cântico, a última passagem do Universo exterior, onde os santos serão coroados, para o Universo interior, subjetivo, totalmente interiorizado na santa vontade divina, onde os mortos descansarão em paz.

Com essa estrofe, faz-se a passagem da vida ativa para a vida contemplativa do homem, mas esta se inicia com uma espantosa advertência:

“Guai a quelli che morran(n)o ne le peccata mortali”

Este verso é como que um mergulho, ainda que rápido, nas profundezas do abismo, uma antevisão terrível do que seria o inferno, a destruição do espírito humano; abatido pelo pecado mortal, ausência absoluta de Deus.

Mas, como dissemos, o sonho de S. Francisco é muito mais generoso e anseia pela redenção total da humanidade; a sua bondade volta, rapidamente, a contemplar a felicidade daqueles em que a destruição da alma não se fará porque estarão em conformidade com a vontade de Deus, pois só assim a morte corporal não lhes fará mal.

A irmã morte corporal é, aqui, bem distinta da morte espiritual, ou seja, numa das mais célebres criações poéticas, São Francisco consagrou como “la morte secunda”, e, que mais tarde, será retomada por Dante.

Como vimos, o tema de louvor a Deus abre o Cântico, de modo solene e absoluto, pois o Senhor é o objeto único de adoração e reverência. O homem, posto em confronto imediato com a face divina aparece em sua pequenez e em sua indignidade, que é tão maior, quanto mais próximo ele se encontra do Criador

Essa viva oposição, ressaltada pelo poeta no verso 5: “et nullu homo ene dignu te mentovare”, inclui não só “quelli che morrano

ne le peccata mortali” mas todos, inclusive os santos; é a projeção autêntica do conceito em que se tinha o próprio frade: “último entre os seus” Mas ela se abranda nos versos finais do poema, em que toda a humanidade de fiéis e pecadores são exortados a louvá-lo e bendizê-lo, servindo-o com grande humildade.

O fecho do poema se faz com o termo ínfimo *humilitate*, com a qual se prostam as criaturas diante do *altissimu*, inicial.

A dignificação dos seres inanimados elevados à categoria de irmãos dos homens do Senhor, envolvidos pelo arrebatamento ingênuo do poeta, é a grande originalidade do poema franciscano.

A contribuição de São Francisco para a literatura vulgar reduz-se quase que exclusivamente a essa obra, única, apesar de tardia.

Nem assim o tema das laudes, pela imitação ou pela difusão, se desenvolverá, decisivamente, na literatura vulgar italiana.

Fora a tradição hagiográfica, confinada à piedosa curiosidade dos seus seguidores, esse tema do Cântico, em contraste com as fontes evangélicas em que é inspirado, compõe-se em outro nível: os seres terrenos, inanimados, que, juntamente com o Senhor, ou como ele, recebem o ato de louvação, aparecem numa ordem determinada, de acordo com o sentido cosmogônico da palavra, isto é, na ordem das quatro energias primordiais do universo: o ar, a água, o fogo e a terra. Funde-se, ainda, ao conceito dos quatro elementos tradicionais, a outra série tríplice de criaturas: o céu, o ar e a terra, conceito basilar de certas mitologias pagãs (Benedetto, op. cit., p. 31), as quais se transfiguram num espetáculo de amor e de alegria cristãs, tudo como irmãos no Senhor.

*Laudato si', mi Signore*, é a fórmula laudatória que se repete no início de quase todas as estrofes, e às quais imprime monotonia sagrada do salmo (14), mas é pelas oito repetições da preposição *per*, regendo os substantivos “irmão e irmã”, no verso 24, regendo o pronome “quelli”, e, ainda, pela preposição *cum* do verso 6, às quais damos o sentido de *assim como*, que aceitamos a interpretação de modernos críticos, e vemos instaurada a novidade temática do Cântico.

---

(14) — O Salmo de Davi e o Livro de Daniel foram lidos em *Biblia Sagrada*, S. P., Ed., Ave Maria Ltda., trad. dos orig., hebraico, aramaico e grego med. a versão fr. dos Monges Bende. de Maredsous (Belg.), C. B. Cat. de S. P., 2ª ed.

Diversamente dos que antevêm, nesse tema, o naturalismo renascentista com a sua curiosidade pela natureza, qual dimensão da liberdade humana, já bem distante da idéia de Deus, São Francisco é um exemplo típico do espírito medieval, pois continua a ver em cada coisa sensível o símbolo de um conceito divino (Getto, op. cit.).

Todo o Cântico é envolvido pelo sentimento ingênuo de pureza que as coisas, no seu estado original, oferecem ao homem Francisco, deslumbrado pela virgindade delas.

O profundo lirismo que emana do poema é uma correspondência íntima com o grande sonho de São Francisco: fazer da vida na Terra uma antecipação do Paraíso, isto é, uma imensa e perpétua adoração, fazer do mundo inteiro “uma pura e santa Porciúncula” (*Spec. Perf.*, p. 105), inteiramente ressonante de hinos e laudes ao Deus dos céus.



# RESENHA



SOUSA, Maria Leonor Machado de. *Inês de Castro na Literatura Portuguesa*, 1ª ed., Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.

Este é mais um título da série "Literatura" (nº 96), da coleção "Biblioteca Breve", promovida e editada pelo Instituto de Cultura e Língua Portuguesa de Lisboa, cujo louvável propósito, conforme se anuncia na "orelha" da primeira capa, é "o de facultar à generalidade do público nacional e estrangeiro interessado e, sobretudo, a estudiosos das várias matérias versadas, uma iniciação a nível universitário nos temas que o plano da Coleção comporta, ao mesmo tempo que uma orientação básica para a investigação e reflexão mais desenvolvidas desses temas" Objetivo criteriosamente cumprido por Maria Leonor, de quem já conhecíamos o rigor da análise e o amor da minúcia, através do número 32 desta mesma coleção, intitulado *O "Horror" na Literatura Portuguesa*.

Com efeito, a persistente pesquisadora parece ter rastreado toda a tradição literária inesiana, não só a farta matéria nacional, mas ainda os ecos dela que se fizeram ouvir em solo espanhol e francês. A metodologia adotada para o arranjo e análise dos textos é a que convém à intenção da obra e ao volume do material recolhido: dividido em três áreas — "Poesia" (capítulo II), "Teatro" (capítulo III) e "Prosa" (capítulo IV) — procedeu-se à síntese crítico-descritivo de texto por texto, estabelecendo possíveis analogias entre a produção passada e a futura, num importante levantamento das modificações que se foram introduzindo sem corromper a essência do landário episódio medieval. É assim que nos deparamos com a curiosa incursão da Fantasia na História, responsável, por exemplo, pelas variadas "mortes" de Inês, ora apunhalada, ora degolada, e até envenenada; ou, ainda, pela distorcida figura de D. Pedro I, entre o cruel, sanguinário, justiceiro implacável, e o amante apaixonado, semi-louco, perdido num saudosismo visionário. Esta flexibilidade de interpretação tem seu extremo, como mostra a A., na perspectiva adotada modernamente por Herberto Helder, dos poucos que enfocaram os acontecimentos do ângulo do assassino: seu "Teorema" descortina um Pero Coelho cínico a ponto de ser complacente com os desmandos do Rei.

Em que pese ao rigor e à coerência na manipulação dos dados colhidos, dois pormenores merecem reparo, embora não cheguem a comprometer

o espírito da obra, consentâneo ao intuito “iniciatório” atrás referido: 1) o primeiro capítulo, “A Formação do Tema”, onde se reconstituem as mais antigas fontes literárias do mito talvez devesse ser precedido de um outro, que facultasse ao estudioso a *verdadeira* história de Pedro e Inês, aquela cujos detalhes desaguaram numa guerra civil. Ou seja: é preciso conhecer a realidade histórica para melhor avaliar o difusos contornos da lenda que ela gerou. Para o leitor menos habituado à tradição literária portuguesa, torna-se difícil identificar as personagens do drama, mormente porque ele envolve dois reinos, o de Portugal e o de Castela, e reis homônimos, D. Afonso XI e D. Afonso IV, relações sempre obscuras para quem vai “iniciar-se” no assunto. Uma síntese dos principais fatos históricos, que em nada descaracterizaria a concisão da obra e o seu núcleo comprometido com a Literatura, facilitaria, pelo contrário, intelecção mais precisa da copiosa herança inesiana; 2) no capítulo V, da “conclusão”, a A. resume significativos resultados do levantamento feito e que podem ser assim definidos: “Trata-se de um tema essencialmente poético, cuja índole, quer pelo temperamento nacional quer pelas próprias implicações do episódio, se exprimiu sobretudo em poesia e marcou ligeiramente o teatro, geralmente pouco próprio para ser representado, e o romance, que, exceto nos casos em que se afastou da situação histórica, cabe de preferência na designação de ‘prosa poética’” (p. 125). Talvez se a esta avaliação descritiva se acrescentasse uma análise crítica e interpretativa, que buscasse os significados profundos e as implicações da lenda com a mitogenia nacional, novos e ricos caminhos seriam abertos, para se somar aos tantos trilhados pela A. Por exemplo: por que não desenvolver um pouco mais, fundamentando-a, a idéia de “circularidade” que a trajetória do episódio inesiano acabou curiosamente percorrendo, de Garcia de Resende a Herberto Helder? (p.126).

Contudo, repetimos, estas ressalvas visam apenas a sugerir procedimentos que poderiam tornar mais completas as valiosas informações prestadas aos interessados. Mesmo sem tais adendos, a obra de Maria Leonor deve ser ponto de partida obrigatório para exame do assunto.

LÊNIA MÁRCIA DE MEDEIROS MONGELLI





Esta Revista destina-se a publicar trabalhos de professores dos Departamentos de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Terá, outrossim, suas páginas abertas a colaborações de ex-professores e colegas de outros departamentos, a professores estrangeiros, desde que pertinentes ao campo da língua e da literatura;

As colaborações, que devem ser inéditas, serão publicadas na língua original, desde que em português, espanhol, francês, italiano, inglês ou alemão;

A *Comissão de Redação* reserva-se o direito de, se necessário, rever as colaborações a fim de enquadrá-las,

nas normas ortográficas, bibliográficas e tipográficas adotadas por esta publicação;

Serão da responsabilidade científica e doutrinária dos seus autores os conceitos e juízos emitidos em suas colaborações — artigos ou resenhas;

A publicação de colaborações não solicitadas estará sujeita à aprovação da *Comissão* e à disponibilidade de espaço na Revista;

À *Comissão de Redação* cabe o direito de recusar qualquer colaboração que julgue inoportuna ou incondizente com o espírito da Revista.

Toda correspondência deverá ser dirigida à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, com menção específica de *Língua e Literatura* — Caixa Postal 8.105 — São Paulo — Brasil.



Serviço de Artes Gráficas  
U Faculdade de Filosofia,  
S Letras e  
P Ciências Humanas

